

Giorgio Vasari

viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților



Editura Meridiane

Giorgio Vasari
Pittore ed architetto di Arezzo

LE VITE
DE' PIÙ ECCELLENTI
PITTORI, SCULTORI ED ARCHITETTI

In Bologna MDLXVIII

Giorgio Vasari

viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților

Vol. I

Ediția a II-a revăzută și adăugită

**Traducere și note de
ȘTEFAN CRUDU**

EDITURA MERIDIANE
București, 1968

Pe copertă:
AMBROGIO LORENZETTI:
Alegoria guvernării bune și guvernării rele — detaliu
Frescă în Palazzo Pubblico din Siena

Renașterea îl așezase pe om în centrul preocupărilor sale. Această epocă de splendid optimism, epoca descoperirii omului și a lumii, epoca laicizării culturii, a dezvoltării personalității umane, s-a caracterizat printr-o activitate continuă în toate domeniile. În această epocă încep să fie exaltate viața, munca, știința, cultura, considerate acum ca mijloace de cucerire a lumii. Începe epoca al cărei sens major este sintetizat în echivalarea între virtute și acțiune, sau — în cuvintele unui umanist ca Giovanni Pontano — *virtutis laus omnis in actione constit.*

Pentru laicizarea culturii, pentru exaltarea vieții active, scriitorii Renașterii au folosit ca puncte de sprijin în afirmarea înaintății lor concepții preceptele antichității. Urmând de aproape exemplele scriitorilor antichității, istoriografuli umaniști ai Italiei au acordat o mare importanță omului activ, eroului, puternicei personalități, expresie a unei alte tendințe caracteristice a Renașterii, care a culminat printr-un adevărat cult al individualismului. Istoriografuli italieni, și îndeosebi cei din Cinquecento (secolul XVI), în afară de descrierea evenimentelor din viața țărilor și a popoarelor, încep acum să oglindească în profunzime omul în raporturile sale cu istoria, să-i traseze un portret complet. Istoria ca și pictura trebuie să se afle totdeauna în serviciul măreției omului. Ea trebuie să fie în primul rând, cum afirmă atât de just Vasari — *non inventario ma giudizio*. Așa începe în literatura Italiei un lung șir de autobiografii și de biografii, de descrieri ale vieților personajelor vestite, ale marilor personalități.

Amintim ca exemplu strălucit de autobiografie, admirabil documentar artistic, expresie deplină a portretului unui om nou, *Vita di Benvenuto Cellini scritta di se stesso*¹. Această admirabilă autobiografie evocă, cu artă desăvârșită literară, cu vioiciune narativă și stilistică, cu un puternic și profund realism, epoca secolului al XVI-lea italian, condiția artiștilor vremii, sintetizată în viața marelui artist florentin.

În domeniul biografiilor, se pot număra acum cu zecile lucrările dedicate personalităților care au ilustrat secolele acestea de înflorire culturală. Considerăm ca cea mai importantă din această lungă serie de Vieți ale secolului, opera pictorului și arhitectului aretin, Giorgio Vasari (1511—1574). Fără nici o îndoială, istoria artelor secolelor XV—XVI (Quattrocento și Cinquecento) ar fi fost cu totul lacunară dacă nu ar fi fost scrise Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori, care încep cu Cimabue și merg pînă la descrierea vieții însăși a autorului cărții. Opera aceasta este un imens tezaur de informații care și astăzi pot fi considerate ca inestimabile. Giorgio Vasari a avut în primul rînd marele dar de a fi un desăvîrșit portretist literar. Artiștii descriși în paginile cărții sale trăiesc într-un fel care se revendică într-adevăr de la arta plastică. Stilul lui Vasari, deosebit de agil, are și puternica culoare care-l amintește pe pictorul care a fost elev al lui Michelangelo, titanul Renașterii.

În cea de-a doua ediție a Vieților (1568), prima apăruse în 1550, Giorgio Vasari a adăugat la șirul biografiilor artiștilor plastici și autobiografia sa. Din ea, se deduc datele principale ale vieții aceluia care a putut fi definit drept istoric genial, onest arhitect decorator, pictor fără mare talent. Astfel, el s-a născut dintr-o familie de meseriași, la 30 iulie 1511, în orașul Arezzo. Tatăl său, Antonio Vasari l-a încredințat să studieze desenul, dată fiind înclinarea sa precocă către această artă, pictorului de vitralii Guglielmo da Marcilla, care a executat vitraliile Domului din Arezzo. La vîrsta de 13 ani este condus la Florența, unde are ocazia să-și perfecționeze studiile umaniste, să învețe latinește, alături de tinerele vlăstare ale faimoasei familii mecenate a Medicilor, Alessandro și Ippolito, sub conducerea umanistului erudit Poerio. Protectorul său, acela care-l adusese în Florența pentru perfecționare, fusese cardinalul Silvio Passerini din Cortina care îi va păstra o îndelungă prietenie. De acum urmează vicisitudinile familiei Medicilor și cînd aceștia sînt alungați din Florența, în 1527, Vasari se reîntoarce în orașul natal unde începe să execute unele mici lucrări de pictură. Va colinda prin Italia (Pisa, Modena, Bologna, Siena), pentru a fi adus, în 1530, la Roma de către Ippolito dei Medici, care acum devenise cardinal. Vasari are astfel prilejul de a cunoaște de aproape și de a studia în profunzime arta marilor maeștri. Cătreieră din nou întreaga Italie (Bologna, Veneția, Pisa, Lucca, Napoli), cu dese întoarceri și șederi în Arezzo sau Florența. La Arezzo, în 1542, începe să lucreze la frescele care îi vor decora casa și care într-adevăr pot să fie considerate ca fiind cele mai valoroase picturi ale sale. În anul 1544 se afla la Roma unde lucra la frescele din Aula Palatului Cancelariei. Aici duce viața unui artist cunoscut și apreciat. La Roma frecventează cercul umanist al unor scriitori ca Annibal Caro, Molza, Claudio

Tolomei și îndeosebi Paolo Giovio. Acest grup de literați (mai cu seamă Giovio, istoric cunoscut el însuși) îl va îndemna să scrie seria de biografii a Vieților. În timpul acesta, avea relații epistolare cu alte personalități culturale ale vremii ca Vincenzo Borghini, Pietro Aretino sau Benedetto Varchi. Într-adevăr, în mediul acesta de umaniști cu care se întreținea în fiecare seară, după ce își termina ziua de activitate în « bellissimi ed onorati ragionamenti », Vasari devenise un om cult, capabil să susțină dispute literare, să aprecieze stilurile, să vorbească doct și tehnicist despre artele plastice. În această epocă, Giorgio Vasari era foarte cerut ca pictor la curtea pontificală sau a marelui duce de Toscana. Se bucura de o bună stare materială, era un « om ajuns », cum o declară el însuși, se străduia în « terribilissime fatiche e in grandi studi e diligenze »¹, pentru a putea să facă față tuturor comenzilor care îi veneau de pretutindeni. Își ajunsese idealul din adolescență, când declarase ca o profesiune de credință și ca un ideal pe care să-l ajungă: să fie încununat de glorie! « Onde diceva fra me stesso alcuna volta! Perchè non è in mio potere, con assidua fatica e studio procacciarmi delle grandezze e gradi che s'hanno acquistato tanti altri? Furono anch'essi di carne e d'ossa come sono io. . . »². Subliniem stimulul, setea de glorie și materialitatea, afirmate în felul acesta de către Vasari și care, în realitate, sînt alie caracteristici ale tradițiilor nestinse ale Renașterii.

Din 1555, Giorgio Vasari se stabilește definitiv la Florența, în serviciul lui Cosimo I dei Medici, ajungînd de fapt conducătorul tuturor lucrărilor arhitectonice și artistice care continuau să înfrumusețeze Florența, cetatea artelor, noua Atenă a lumii. Vasari va lucra el însuși la construirea Palatului degli Uffizi și la împodobirea cu picturi a Palatului Vecchio. [Destinat inițial magistratului orașului, Uffizi este desigur capodopera arhitectonică a lui Vasari. Este interesant de subliniat că, în 1560, supunîndu-i la Roma, lui Michelangelo, modelul mării săli (sala dei Cinquecento) din Palazzo Vecchio, precum și proiectul decorației sale picturale, marele artist i-a repetat recomandarea (din 1543) ca Vasari să se dedice în exclusivitate arhitecturii.] Despre lucrările lui de artă florentine, va scrie un Ragionamento, un fel de dialog literar despre artele figurative, între artist și principele Francesco dei Medici. Aici va demonstra că scopul fundamental al artei este de a imita natura, pe care o și poate depăși în excelență sau în grație și că un artist totdeauna trebuie să fie prețuit în cadrul contemporaneității sale.

Acum, se află în preajma vârstei de 55 de ani, și cînd adaugă biografia sa, socotînd-o demnă de a fi inclusă în seria marilor artiști plastici ai celor două

¹ « Groaznice osteneli și mari studii și griji ».

² « De unde cu îmi ziceam uneori: de ce nu-mi stă în putere să-mi procur, cu mari osteneli și studiu, onoruri și titluri, așa cum au făcut-o atîția alții? Căci doar au fost și ei din carne și oase cum sînt eu. . . ».

secole de artă italiană, Giorgio Vasari își mărturisea, cu modestie, imperfecțiunea artistică, dar afirma în același timp că în toate lucrările sale (și în proza sa, subliniem noi), — « *vi si scorgerà per lo meno un ardente desiderio di bene sperare, ed una grande ed indefessa fatica e l'amore grandissimo che io porto alle nostre arti* ». . . ¹.

Era extrem de activ; în afară de activitatea sa intensă din Florența, făcea și frecvente călătorii la Roma, căutat de papi, principi, de înalți prelați. Această vastă activitate l-a făcut să creeze o serie numeroasă de opere de pictură dintre care cele mai bune se află în Palazzo Vecchio, în biserica S. Apostolo din Florența, în S. Giovanni la Roma sau în mănăstirea benedictinilor din Arezzo. Era animatorul Academiei del Disegno. În 1564 proiecta mormântul lui Michelangelo în Santa Croce, coridorul care traversează Arno, legînd Pitti de Palazzo Vecchio, iniția frescele Cupolei Santa Maria del Fiore etc. Dar așa cum s-a mai subliniat, pictura sa păcătuiește prin manierism, și de foarte multe ori viteza execuției, cantitatea operei au fost în detrimentul calității, al desăvîrșirii artistice. Finețea desenului, acuratețea impecabilă a execuției au cunoscut o involuție artistică, acordînd de multe ori operelor plastice ale lui Giorgio Vasari, epitetul de manierism.

Cu toate că cunoștea toate practicile artei, cu toată vasta lui cultură, cu tot contactul cu marile personalități ale vremii, Vasari nu este un artist foarte important. Manierist în pictură, el a fost mult mai realist în arhitectură, cum o declarase de altfel Michelangelo. Și aceasta, pentru că manierismul nu izbutește să distrugă în Florența tradiția arhitectonică a lui Brunelleschi, armonioasa sa simplitate, ceea ce Vasari a demonstrat și el la Uffizi.

Dar nemurirea lui Vasari avea să i-o aducă proza sa, activitatea sa de istoric al artelor.

În 1570, Vasari face o ultimă călătorie la Roma. Aici va rămîne, cu unele absențe rare provocate de scurte călătorii în Peninsulă, pînă în 1573, lucrînd la decorarea așa-numitei Sala Regia, pentru papa Gregorio al XIII-lea. Era în culmea gloriei sale artistice, publicase o a doua ediție, completată, a Vieților, putea să-și îngăduie să refuze chiar o invitație a regelui Spaniei. Nu va refuza însă pe aceea de a se reîntoarce în Florența pentru a lucra la desăvîrșirea cupolei Domului. Aici, în orașul pe care l-a iubit atît, și pe care a căutat să-l împodobească artistic, alături de extraordinara pleiadă de artiști descriși în cartea sa, va muri la 27 iunie 1574. Așa cum am mai spus, nemurirea lui Vasari nu i-a fost adusă de numeroasele sale tablouri cu subiecte alegorice ori religioase, care, cu toată finețea

¹ « Se va putea vedea, cel puțin, o dorință arzătoare de a spera în bine, o mare și neobosită osteneală, precum și o prea puternică dragoste pe care o port artelor noastre. . . »

execuției, n-au însemnat prea mult, prin conținutul lor, decât o repetare monotona a unor subiecte ori teme prea cunoscute. Arta plastică a lui Vasari nu este străbătută de fiorul neliniștit al căutării, al experienței care se încearcă pentru a descoperi și reda noul. Ea se complăce într-o manieră stagnantă, de execuție ireproșabilă, cromolitografică, de redare rece, fără vibrație personală care să-l diferențieze pe artist, care să pună pecetea caracteristică a talentului său pe un tablou sau pe altul. Ea nu are zbuciumul dramatic al maestrului său, Michelangelo, titanul bîntuit de demonul neliniștii, al căutării continue, acela care a trăit « tragedia dell' incompiuto », tragedia contrastului între idealul de artă gigantic propus, și atingerea lui într-o viață prea scurtă. Arta lui Vasari este a unui desăvîrșit meseriaș, a unui ireproșabil executant. Dar Vasari a devenit nemuritor ca scriitor și nimeni n-și va nega vreodată acest epitet aceluia care a scris prima istorie a artelor din lume, după cum proza italiană îl va recunoaște totdeauna ca pe un maestru al său. Nimeni nu va putea studia vreodată această măreață epocă, care a însemnat o cotitură în istoria omenirii și care se numește Renaștere, fără a recurge la acest însemnat tezaur de informații despre arta ei și pe care îl constituie cartea de biografii a lui Giorgio Vasari.

Cu trăsături sigure, ample și diversificate care amintesc de un maestru al penelului, Vasari izbutește de data aceasta să traseze în fața noastră vastul tablou al celor două secole care au însemnat culmea artistică a plasticii italiene. Informația, de cele mai multe ori de la sursa cunoașterii directe a operei sau a autorului ei, acordă cărții lui Vasari o caracteristică obiectivă și cu o orientare istorică generală, pe care o putem și astăzi aprecia pozitiv în tendințiozitatea ei realistă. În felul acesta putem fi absolut de acord cu afirmația pe care Vasari o face în Proemio, (înainte cuvîntare) la partea a doua a cărții sale, cînd elogiază pe aceia care consideră « la storia essere veramente lo specchio della vita umana »¹. Și mai departe el face afirmația extrem de prețioasă pentru orice cercetător al Vieților că și el, aidoma acelor care consideră istoria a fi oglinda vieții umane: « avendo io preso a scriver la storia de' nobilissimi artefici per giovare all'arti, quanto patiscono le forze mie, ed appreso per onorarle, ho tenuto quanto io poteva, ad imitazione di cost' valenti uomini, il medesimo modo. . . »². În același timp, Vasari a conceput opera istorică și ca o operă literară. A folosit izvoare istorice (Villani, Manetti), dar și izvoare literare extrase din opera lui Dante, Boccaccio, Sacchetti, Petrucci. A folosit un amplu schimb de corespondență precum și anecdotele care circulau pe seama

¹ « Istoria este cu adevărat oglinda vieții omenești ».

² « Începînd eu a scrie istoria prea nobililor meșteșugari pentru a folosi artelor atît cît mă sprijineau puterile mele, și apoi pentru a le onora, am urmat pe cît puteam aceeași manieră, imitînd oameni atît de valoroși. . . »

artiștilor. A căutat să scrie «frumos», portretizând literar, uneori retușânduși portretele, sub semnul dorinței de a fi artist în narațiune, pentru a sublinia mai pregnant personalitatea celui descris.

Dar Giorgio Vasari, incontestabil, face parte din acea serie de autori, care au apărut după Machiavelli și care au considerat că istoria ca și politica sînt generate de cauze raționale, că nu se află sub semnul și impulsul Providenței, ci că ele sînt opera omului și a personalității sale. El se înscrie desigur între acei reprezentanți ai gândirii italiene din Cinquecento care s-au eliberat de elementele fantastice și supranaturale în explicarea dezvoltării societății omenеști.

Cartea lui Vasari a fost scrisă sub îndemnul grupului de literați pe care îl frecventa la Roma. Prima ediție a fost tipărită în Florența în 1550. Pentru alcătuirea ei scriitorul s-a folosit de unele, foarte puține, izvoare, în legătură cu arta desenului, printre care I Commentari ale lui Ghiberti, și Le biografie di uomini illustri ale lui Filippo Villani. Mai multe știri le-a cules însă oral, direct de la artiști. Pentru ediția a doua, care va apare în 1568, tot la Florența, Vasari și-a completat informațiile și îmbunătățit stilistic cartea. Ținea seama în felul acesta de părerea unui distins literat ca Annibal Caro, căruia, ca și lui Giovio, îi citise multe părți din lucrare, înainte de apariția ei. Caro îi reproșa și-i cerea să supravegheze unele «elegante» stilistice, dar în finalul scrisorii sale își mărturisea entuziasmul, afirmând marea valoare a lucrării lui Vasari «*Del resto mi rallegra con voi, che certo avete fatto una bella ed utile fatica. E v'annuncio che sarà perpetua, perchè l'istoria è necessaria e la materia dilettevole. . .*»¹.

Indiferent de unde îi va fi venit îndemnul să scrie Viețile, noi considerăm că Vasari a făcut un mare serviciu țării sale dar și patrimoniului cultural al omenirii. Intenția sa a fost de a transmite posterității biografiile unor oameni care să constituie exemple. Așa cum de altfel afirma în scrisoarea dedicatorie adresată ducelui Cosimo dei Medici la prima ediție a Vieților în «a nota întâmplările vieții, lucrările, metodele și relațiile tuturor acelor care au reînviat mai întâi artele stinse în trecut, apoi le-au perfecționat și îmbogățit, pentru ca, în sfîrșit, să le ridice la culmile frumuseții și măreției pe care le-au atins în zilele noastre». Intenția aceasta pedagogică, într-un fel, a fost desigur străbătută și de una legată de ideea patriotică. Să nu uităm că ne aflăm în plin Cinquecento cînd Italia se afla sub semnul reacțiunii feudo-catolice, a spaniolilor oprimatori și a Consiliului din Trento, traversînd din greu o perioadă cenoșie de involuție politică și economică. Dar nu puțini au fost scriitorii și gînditorii care n-au jertfit con-

¹ «De altfel mă bucur alături de voi, căci osteneala voastră a fost frumoasă și folositoare. Și vă anunț că va fi eternă, căci istoria e necesară și subiectul plăcut. . .»

formismului și adaptabilității comode, ci au protestat viguros în numele libertății de gândire, al ideii de patrie, pentru o lume naturală și umană, pentru o artă care să oglindească realitatea contemporană (« sia la pittura un contrafar tutte le cose della natura viva » — afirma Vasari). Noi credem că și Giorgio Vasari se poate înscrie printre aceia care au căutat să arate că Italia era o mare țară a culturii, care dăruise omenirii întregi minunea Renașterii.¹

El arată marea sa dragoste pentru artă și artiștii italieni în cuvântul său de introducere intitulat « Agli artefici del disegno »: « Eccellenti e carissimi artefici miei. Egli è stato sempre tanta la delectazione, con l'utile e con l'onore insieme, che io ho cavato nell'esercitarmi così come ho saputo in questa nobilissima arte, che non solamente ho avuto un desiderio ardente d'esaltarla e celebrarla, ed in tutti i modi a me possibili onorarla; ma ancora sono stato affezionatissimo a tutti quelli che di lei hanno preso il medesimo piacere, e l'han saputa con maggior felicità che forse non ho potuto io esercitare. . . »² Și de aceea scria aceste Vieți. În altă parte putea să declare că s-a străduit să scrie biografiile ilustrilor artiști ca o operă de grațitudine de discipol pentru măestrii de la care a învățat atât. Giorgio Vasari era conștient de ceea ce el numește foarte plastic « voracitatea timpului », și voia să-i salveze de cea de-a doua moarte, care este uitarea, cu dorința puternică de a-i păstra în amintirea viilor ca pe niște puternice și luminoase exemple, pe măestrii artei italiene. În al său Proemio (Introducerea generală la întreaga lucrare), el își justifică în felul acesta opera, creînd după părerea noastră o operă de italianitate, pentru că artiștii erau ai Italiei, pe deasupra divizării ei politice sau se dăruiau ca exemple lumii întregi, demonstrînd marile calități ale poporului italian, atunci sub apăsarea grea a invadatorilor străini. Mîndria aceasta, care transpare din

¹ Această ipoteză am putut-o citi reafirmată și într-o lucrare apărută recent (Anthony Blunt, *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, Paris, Gallimard, 1966, p. 169): « . . . en gros, son attitude est l'attitude traditionnelle des historiens florentins à partir de Villani et Ghiberti: l'art atteint son zénith dans la Grèce et la Rome antiques; il décline lors de la chute de l'Empire romain; il sombra plus bas, toujours plus bas, durant la période de la domination barbare; les premières phases de son retour à la vie se déroulèrent en Toscane avec Cimabué. . . »

² « Către artiștii desenului.

Prea scumpii și neîntrecuții mei artiști. Atît de mare mi-a fost bucuria — și în același timp cîntea și folosul — de care am avut parte îndeletnicindu-mă, atît cît ne-am priceput, cu această nobilă artă, încît nu mi-a fost de ajuns că am simțit o fierbinte dorință de a o ridica în slăvi și de a-i răspîndi faima sau de a face tot ce mi-a fost cu putință pentru a o cînti, ci i-am și îndrăgit din tot sufletul pe toți cei ce s-au ales de pe urma ei cu aceeași mulțumire sufletească, pricepîndu-se și a se îndeletnici cu ea, într-un chip mai fericit, poate, decît am fost eu în stare s-o fac. »

fiecare rînd al Vieților, este, după părerea noastră, axa fundamentală a cărții, și ea se justifică prin extraordinara înflorire a artelor Italiei în cele două secole oglindite de Vasari. Declarîndu-și izvoarele și strădania, Vasari este conștient de valoarea lucrării sale: «avendo spesso moltissimo tempo in cercar quelle, usato diligenza grandissima in ritrovare la patria, l'origine e le azioni degli artefici, e con fatica grande ritratte dalle relazioni di molti uomini vecchi, e da diversi ricordi e scritti lasciati dagli eredi di quelli in preda della polvere e cibo de' tarli, e ricevutone finalmente ed utile e piacere. . . A onore dunque di coloro che già sono morti, e beneficio di tutti gli studiosi principalmente di queste tre arti eccellentissime Architettura, Scultura e Pittura, scriverò le vite degli artefici di ciascuna, secondo i tempi ch'ei sono stati di mano in mano da Cimabue insino a oggi. . . »¹

Dar, Vasari, înainte de a fi biograful care va rămîne pentru totdeauna în istoria acestui gen, este sau mai bine zis încearcă să fie și un teoretician al artei, un istoric al artei care caută să-i explice originile și cauzele dezvoltării. Explicația lui Vasari este o explicare realistă. La el este foarte clară concepția că dezvoltarea artelor urmează un proces evolutiv analog cu al creșterii omului, de la copilărie la maturitate. El va declara, de altfel foarte clar, că scopul său nu a fost acela de a compila «una nota degli artefici ed un inventario delle opere», ci acela de a cerceta și analiza motivele și cauzele, a interpreta faptele pentru a ajunge la ideile directoare generale, a afla astfel originile și cauzele dezvoltării și progresului. O sarcină deosebit de grea și pe care Vasari, de multe ori cu stîngăcie, a încercat s-o ducă la bun sfîrșit.

Îndeosebi ni se pare cu totul remarcabilă, pentru vremea respectivă, concepția și interpretarea ideii de Renaștere, pe care o dă Vasari complexului fenomen din suprastructura societății secolelor de care se ocupă.

Astfel, o dată mai mult, el valorifică înalt arta antichității, caracterizată prin oglindirea veridică a realității lumii, a frumuseții omului. El consideră apoi că, în decursul istoriei, artele cunosc o accentuată involuție în epoca lui Constantin cel Mare, după care, în decursul lungilor și grelelor războaie, al migrațiunilor popoarelor care au urmat de-a lungul

¹ . . . «am făcut mare risipă de timp pentru a le căuta, și m-am trudit din răspuțeri să aflu patria, neamul din care se trag și faptele artiștilor, scoțîndu-le cu multă osteneală din povestirile celor bătrîni, ca și din felurite amintiri și scrieri, lăsate de urmașii acestor artiști pradă colbului și hrană viermilor; în cele din urmă, fiind vorba de un lucru și folositor, și plăcut. . .

Așadar, pentru cinstirea celor care sînt astăzi morți și spre folosul tuturor acelor care cercetează îndeosebi aceste trei strălucite arte, adică *Arhitectura*, *Sculptura* și *Pictura*, voi scrie viețile artiștilor care sau îndeletnicit cu fiecare dintre ele, luînduși la rînd, după vremea în care au trăit, începînd cu Cimabue și terminînd cu cei din zilele noastre. . . »

secolelor, ele au decăzut din ce în ce mai mult. Îndeosebi s-a accentuat această stare de decadență a artelor antichității în epoca coteropirii Italiei de către goți și vandali, care au purtat cu ei și au căutat s-o înrădăcineze în solul în care înflorise atât de bogat arta latină și greacă, arta lor, aceea «arte tedesca». În cuvintele lui Vasari, care subliniază această stare a istoriei italiene, noi găsim ecouri corespondente ale situației Italiei contemporane autorului. «În urma nesfârșitelor devastări care au ruinat și înăbușit nefericita Italie, nu numai că au fost distruse toate lucrările de arhitectură care într-adevăr meritau această denumire, ci, ceea ce era și mai trist, nu mai existau artiști. . . » Dar tot el va afirma mai departe, și această afirmație este deosebit de interesantă pentru un fel de reconsiderare a evului mediu, care nu trebuie să mai fie privit ca o epocă de tenebre absolute din viața omenirii, că veridicile, realiste tradiții ale trecutului, ale artei antichității nu fuseseră uitate și părăsite total. Ele persistau îndeosebi în construirea unor monumente arhitectonice și cunoșteau aceea transformare care avea să se numească bizantină sau grecească. Cercetînd cu multă atenție fenomenul artistic, Vasari își dă seama și subliniază, apăsător, lupta continuă pe care o dau reprezentanții artei, socotită oglindire a realității, reprezentanți ai începutului realismului în artă, cu manieristii greci sau bizantini care constrîngeau acum arta în scheme și canoane prestabilite.

Pozițiile artei bizantine sînt din ce în ce mai asaltate, începînd cu secolul al XIII-lea, de către sculptorii și pictorii din nordul Italiei. Este cu totul modernă și interesantă concepția lui Giorgio Vasari în ceea ce privește dezvoltarea mlădișelor noii arte. El consideră, foarte just, că artele au renăscut la Florența o dată cu apariția formei de guvernămînt a Comunei libere, o dată deci cu apariția și ascensiunea pe scena istoriei a clasei, progresiste atunci, a burgheziei. Cu o deosebită ascuțime Vasari a înțeles esența dezvoltării civilizației comunelor care au dat puternice lovituri feudalismului și canoanelor și dogmelor biseiicii, cu deosebită ascuțime el a înțeles faptul că acum omul, pînă atunci mistic, contemplativ, își întoarce ochii de la contemplarea lumii supratereștre către lumea înconjurătoare, către viața sa interioară. Viața adevărată își reclamă acum drepturile, glasul ei răsună puternic în inimile și mințile oamenilor. El arată mai departe, cum prin întoarcerea spre arta antichității, artiștii s-au folosit de canoanele ei, ca de puncte de sprijin pentru a vedea mai clar lucrurile pămîntului, neascunse de vălul aruncat, atîtea secole, de biserică asupra realității terestre.

Nu putem, legat de aceasta, să nu cităm din articolul lui Herzen despre Diletanții romantici, în care marele democrat revoluționar rus caracterizează căile de orientare ale noii epoci, parcă citîndul și sintetizîndul pe Giorgio Vasari. În acest articol el caracterizează arta Renașterii punînd-o în contrast, pentru a-i argumenta superioritatea și valoarea, cu arta evului

mediu, pe care o identifică cu adjectivele calificative (descoperite și de noi în teoriile estetice ale lui Vasari), ale bizantinismului ori goticului: « În mijlocul acestei mișcări — scrie Herzen — se naștea lumea nouă; suflul ei începu să se simtă pretutindeni. Rîdicînd catedrala Sfîntului Petru din Roma, omenirea s-a lepădat solemn de arhitectura gotică. . . Catedrala de stil nou atestă că evul mediu și modul lui de a vedea au luat sfîrșit. . . La rîndul lor, artele plastice s-au eliberat și ele. Biserica gotică îi ceruse altceva picturii decît catedrala Sfîntului Petru. . . » Herzen ataca violent bizantinismul ca expresie a picturii gotice arătînd că: « Lipsa de naturalețe a atitudinii și a coloritului, măreția severă ce detașează de pămînt și de pămîntesc, intenționata neglijare a frumuseții și a grației constituie negarea ascetică a frumuseții pămîntești; icoana nu este un tablou — este o palidă schiță, o aluzie. . . Penelul bizantin abandonase idealul frumuseții umane pămîntești al lumii antice. Pictura italiană, continuînd-o pe cea bizantină, s-a lepădat de bizantinism în momentul culminant al dezvoltării acestuia și, precum se vede, s-a reîntors la același ideal antic de frumusețe; era un uriaș pas înainte — ochii noului ideal aveau o altă adîncime, în ei licărea un alt sens decît în ochii deschiși și orbi ai statuiilor grecești. Reînsușind viața artei, penelul italian i-a dat toată profunzimea spiritului, dezvoltat sub înfrîurirea cuvîntului divin. . . » (În felul acesta Herzen subliniază noul caracter al artei Renașterii, în comparație cu arta antichității, în sensul adîncirii esteticii Renașterii sub semnul acestei profunzimi a spiritului pe care o adusese totuși în artă creștinismul cu spiritualismul lui.)

Desigur că nu atît de clar putea enunța Vasari preceptele esteticii sale. Dar așa cum arătam, el are marele merit de a le fi presimțit, de a le fi descoperit, de a le fi subliniat, fără a le fi teoretizat pînă la ultime concluzii. Concepția lui despre dezvoltarea artelor este o concepție net realistă. El va putea ajunge, ajutat de această orientare justă, să interpreteze chiar și opera lui Michelangelo ca o totală imitare a adevărului, ca o oglindire profundă a realității lumii.

Din biografiile juxtapuse, care se desfășoară după un strict criteriu cronologic, apare pas cu pas, etapă cu etapă, lupta pe care au dat-o artiștii din Trecento pentru cucerirea ogîndirii realității și adevărului în artă. Un exemplu tipic îl poate constitui Giotto, al cărui talent a fost descoperit de Cimabue și dus la Florența — « là, dove venuto, in poco tempo, aiutato dalla natura ed ammaestrato da Cimabue, non solo pareggiò il fanciullo la maniera del maestro suo, ma divenne così buono imitatore della natura, che sbandì affatto quella goffa maniera greca, e risuscitò la moderna e buona arte della pittura, introducendo il ritrarre bene di naturale le persone vive, il che più di dugento anni non s'era usato. . . »¹ Cu multă

¹ . . . « ajuns aici, ajutat de natură și îndrumat de Cimabue, copilul 14

atenție înregistrează Vasari toate eforturile artiștilor în lupta aspră pentru distrugerea manierismului hieratic bizantin, pentru plasarea omului viu, locuitor al acestei planete, în centrul atenției. Lent, figurile bizantine coboară de pe pedestalele lor înghețate, fac mișcările vieții, iau atitudinile ei, se colorează, pe fața lor apar frământările psihologice, se bucură și suferă, devin oameni adevărați.

Cu mare finețe și ascuțime, Vasari a izbutit să pătrundă esența și caracteristica acestei arte noi a epocii Renașterii, « epoca descoperirii lumii și a omului ». La fel va investiga Vasari și în domeniul sculpturii, descoperind elementele noului în arta vestigiilor reprezentanți ai familiei Pisano (Niccola, Giovanni și Andrea), sculptorii care preanunță Renașterea.

Acestea sînt primele începuturi ale artei italiene, o perioadă pe care Vasari o poate compara, antropomorfic, cu copilăria omului. Pe o treaptă superioară se ridică o a doua etapă care corespunde cronologic Quattrocento-ului (secolului al XV-lea). S-a terminat cu perioada primilor pași, a dibuirilor. Acum, marii maeștri ai artei, care se numesc Brunelleschi, Donatello sau Masaccio ajung chiar teoreticieni ai realismului în artă, fundamentînd științific legi ale picturii și sculpturii, sub forma legilor proporțiilor ori ale perspectivei. Ei utilizează, în același timp, pentru redarea cît mai veridică, cît mai realistă a vieții mijloacele cele mai bogate și mai diverse ale artei lor. Maeștrii cuceresc necontenit noi poziții în îmbogățirea calității desenului, a compoziției, a tehnicii artelor.

Florentinii au rolul cel mai de seamă în dezvoltarea artistică nouă a Italiei (și am văzut explicația științifică dată de Vasari). Toți ceilalți artiști au învățat și s-au dezvoltat sub semnul stilului florentin.

În sfîrșit, pe ultima treaptă superioară se află arta contemporană cu autorul Vieților. Reprezentantul ei cel mai strălucit este însuși Michelangelo, a cărui « cumplită » forță artistică nu numai că se compară dar a și întrecut fabuloasa artă a antichității. « Costui supera e vince non solamente tutti costoro c'hanno quasi che vinto già la natura, ma quelli stessi famosissimi antichi, che si lodatamente fuor d'ogni dubbio la superarono; ed unico si trionfa di queglii, di questi, e di lei. . . »¹

Concepția aceasta a lui Vasari poate aminti și de faimoasa teorie a lui G. B. Vico, dei corsi e ricorsi, trecerea activităților umane, a civilizației

nu numai că a egalat în puțină vreme felul de a lucra al maestrului său, dar a ajuns un atît de bun imitator al naturii, încît a alungat de-a dreptul acea grosolană manieră grecească și a adus iarăși la lumină modernă și frumoasă artă a picturii, introducînd desenul ființelor omenesti după natură, metodă care nu se mai folosise de mai bine de două sute de ani. . . »

¹ « Acesta îi întrece și îi învinge nu numai pe toți cei din vremea noastră, care aproape că au învins natura, dar chiar și pe cei preamăreți din antichitate, care au învins-o, fără nici o îndoială, în chip atît de vrednic de laudă; și el singur e mai presus și decît cei dintîi, și decît ceilalți, și decît ea. . . »

și artei prin analogie cu vârsta omului, prin ciclul etapelor copilărie, tinerețe, maturitate și apoi declin. Dar, Vasari, vorbind despre apogeul artei italiene atins prin creația sublimă a titanului Renașterii care a fost Michelangelo, nu vedea declinul acestei epoci artistice contemporane, în care el însuși crea. El nu a observat unele semne ale manierismului care începeau să se arate la unii artiști ai celei de-a doua jumătăți a Cinquecento-ului ca Bronzino, Parmigiano sau însuși el, Vasari. El nu a vrut poate să denunțe un asemenea început de decadență artistică, căutînd să păstreze, în lume, italienilor, primatul artei, o dată ce sîi pierduseră pe acela politic. Cartea lui Vasari este străbătută de un puternic optimism de la un cap la altul, de încredere deplină în viitorul artei și al țării sale. Ea vine oarecum în contrast cu un istoric ca Francesco Guicciardini, teoretician al pesimismului istoric, al adaptabilității și compromisului, al imposibilității de a lupta într-o țară ca Italia, care se afla sub jugul greu al invadatorilor străini și al Contrareforme. Dar mai bine decît istoricii de meserie a văzut istoricul artelor. Materia și creația bogată de care se ocupă îi ofereau puternice argumente pentru a slăvi arta țării sale, arta care făcea să răsune departe în lume numele de Italia.

Vasari a încercat să facă și teorie asupra artei și a scris un fel de tratat pe care l-a așezat ca introducere generală a cărții sale. Din această *Introduzione alle tre arti del Disegno* cîoè Architettura, Scultura e Pittura, el se demonstrează a fi mai mult un tehnician decît un teoretician în considerațiile sale despre artă. Foarte rare sînt precizările sale estetice, iar definițiile sale asupra artelor sînt uneori de o claritate care atinge simplitatea. Iată de pildă cum poate defini sculptura: «... La scultura è un'arte che, levando il superfluo della materia soggetta, la riduce a quella forma di corpo che nella idea dello artefice è disegnata. Ed è da considerare che tutte le figure, di qualunque sorte si siano, o intagliate nei marmi o gittate di bronzi o fatte di stucco o di legno, avendo ad essere di tondo rilievo, e che girando intorno si abbiano a vedere per ogni verso... »¹

În disputa, argumentată colorat și variat, care artă este cea mai valoroasă, pictura sau sculptura, părerea lui Vasari, după un lung expozeu asupra celor două teze este următoarea: «... Dico, adunque, che la scultura e la pittura per il vero sono sorelle, nate di un padre, che è il disegno, in un sol parto e ad un tempo; e non precedono l'una all'altra, se non quanto la virtù e la forza di coloro che le portano addosso fa passare l'uno artefice

¹ «Sculptura este o artă care, îndepărtînd din materialul lucrat ceea ce nu este trebuincios, îi dă întocmai acea formă de trup pe care artistul o are în capul său. Trebuie ținut seama însă că toate statuile, de orice fel ar fi ele — sculptate în marmură sau turnate în bronz, lucrate în stuc ori cioplite în lemn — urmînd să fie făcute în relief plin și să poată fi văzute din orice parte, de jur împrejur... »

innanzi all'altro; e non per differenza o grado di nobiltà che veramente si trovi in fra di loro. . . »¹ Părerii generate de un solid bunusimț și Vasari putea să deplîngă pe aceia care caută să dezunească cele două arte surori. Pentru a vedea cît sînt de gemene, el dădea exemplul nemuritorilor artiști ai Renașterii italiene, tot atît de excelenți în arta sculpturii cît și a picturii, Leonardo da Vinci și Michelangelo.

Dar Giorgio Vasari, după părerea noastră, este mai cu seamă un scriitor autentic, un adevărat prozator. Trebuie să mărturisim că nici nu ne mai interesează atît de mult caracterul de document valabil al informațiilor transmise prin biografiile sale cît farmecul deosebit al paginilor sale. Avem impresia uneori că citim un roman-cronică, cu sute de personaje care trăiesc viu, intens, pe fondul colorat al unei foarte fidele reconstituiri istorice. Cartea lui Vasari este într-adevăr o fermecătoare, fascinantă cronică a două sute de ani, o frescă gigantică în care plasticianul a știut să așeze, ținînd seama de legile perspectivei și ale proporției, sutele de personaje, tot atîtia actori ai acestei drame care se desfășoară vertiginos în fața ochilor noștri.

Cunoscînd bine, el însuși, meseria de pictor, își dă seama de cîtă voință și tenacitate au nevoie artiștii, pentru a crea. Îi cunoaște de altfel pe toți foarte bine, a trăit lîngă ei. Cunoaște bine și denunță condiția de mizerie în care trăiau mulți artiști ai vremii. Episoadele cu Donatello care mergea prin piața Florenței cu ouăle în poală, cu Paolo Ucello care fugea cînd priorul unei mănăstiri la care picta îi dădea să mănînce prost, sau cu Luca della Robbia care și ținea picioarele într-un sac cu talaș ca să nu-i înghețe iarna, în timp ce lucra, nu sînt pomenite de Vasari numai pentru a accentua pitorescul prezentării unor asemenea artiști. El vrea încă o dată să sublinieze cum asemenea oameni de talent, trăind în asemenea condiții, au izbutit să creeze totuși nenumărate capodopere ale artei.

Admirabile sînt, într-adevăr, aceste pagini în care Vasari, apropiat de Cellini, descrie psihologia artiștilor, raporturile pe care aceștia le au cu i grandi, cu «cei mari». De multe ori aceste spirite se arată rebele față de cei mari, ele nu recunosc stăpîni, nu iubesc decît arta care este toată viața lor, tot sensul existenței lor. Ei se consideră, prin forța talentului lor, deasupra «puternicilor» pămîntului, ei fiind, așa cum scrie Pietro Aretino, grandi per l'eternità, în timp ce stăpînitorii vremelnici sînt grandi per un minuto. O dată mai mult, paginile lui Vasari sînt exemplificatoare. Vasari subliniază, în același timp, dincolo de nonconformismul artiștilor

¹ «Spun deci că sculptura și pictura sînt cu adevărat surori, născute în aceeași clipă și în același loc, și din același tată, care este desenul; nici una nu o întrece deci pe cealaltă decît numai în măsura în care talentul și forța celor ce se îndeletnicesc cu ele îl fac pe un artist să treacă înaintea altuia, căci între ele nu-i, într-adevăr, nici o deosebire sau treaptă de noblețe.»

și o altă caracteristică a Renașterii: prezența femeilor în domeniul creației. Trebuie să arătăm că, îndeosebi în domeniul literaturii, și în special în al poeziei lirice, numărul femeilor poate se ridica la zeci și zeci în Cinquecento. Acest fenomen indică o altă tradiție a Renașterii, subliniind ascensiunea femeilor spre viața intelectuală. Așa cum, de altfel, putea să scrie și marele poet epic, Lodovico Ariosto:

« *Le donne son venute in eccellenza di ciascun' arte ov' hanno posto cura* ». Vasari subliniază « excelența » femeilor creatoare în domeniul artelor plastice și exemplifică prin sculptorița bologneză Properzia de' Rossi, al cărui portret pictural l-a executat chiar el, în afara celui literar pe care îl trasează prin paginile Vieților.

Vasari este un prozator deosebit de înzestrat. Viețile sale sînt și astăzi o operă a cărei lectură este extrem de atractivă. Caracteristica artei prozei sale o constituie, după părerea noastră, o deosebită putere de a sintetiza, de a elimina accesoriul, de a păstra narațiunii o linie ascendentă, simplă, lineară, fără arborescențe secundare. Un singur exemplu îl considerăm a fi concludent, pentru a putea vedea cît de rapid și clar sintetizează autorul Vieților caracteristicile esențiale ale unui artist plastic și cît de realistă, profund, este concepția sa despre artă. Este vorba de un fragment din viața lui Masaccio: « . . . Masaccio, desideroso di acquistar fama ed avendo considerato non essere la pittura altro che un contraffar tutte le cose della natura, vive, col disegno e co' colori semplicemente, come ci sono prodotte da lei, e che colui che ciò più perfettamente consegue, si puo dire eccellente — la qual cosa, dico, conosciuta da Masaccio, fu cagione che, mediante un continuo studio, imparò tanto, che si puo annoverare fra i primi che per la maggior parte levassino le durezza, imperfezioni e difetti dell'arte; e che egli desse principio alle belle attitudini, movenze, finezze e vivacità, ed a un certo rilievo veramente proprio naturale — il che infino a lui non aveva mai fatto ni un pittore. . . »¹

O altă mare forță de atracție a cărții o constituie mulțimea de anecdote, de cuvinte de spirit, descrierea alertă, dinamică, a întâmplărilor și vicisitudinilor pictorilor și sculptorilor, comparabilă cu arta narațiunii nuvelor Decameronului lui Giovanni Boccaccio, care au drept protagoniști tot pe oamenii artelor plastice.

¹ « Dorind să devină cunoscut și avînd credința că pictura nu-i altceva decît înfățișarea prin desen și culoare a tuturor lucrurilor vii din natură — așa cum le-a zămislit ea — și că acela care urmează cît mai stăruitor această cale poate să treacă drept un artist desăvîrșit, Masaccio, studiind fără răgaz, a învățat atîta, încît poate fi numărat printre cei dintîi care, în mare măsură, au eliberat arta de înțepeneala, stîngăciile și greutatea care o copleșeau; tot el a fost primul care le-a dat personajelor sale o ținută frumoasă, mișcare, noblețe și vioiciune precum și un oarecare relief, apropiat, într-adevăr, de cel firesc, lucruri pe care — pînă la el — nu le mai făcuse nici un alt pictor. »

Așa cum s-a mai spus, Vasari vive nel mestiere. Stilul său are forța plasticității depline. El însuși a declarat «io ho scritto come pittore». Și, într-adevăr, stilul său izbuteste să zugrăvească colorat, variat, fondul istoric al biografiei artistului ca pe o frescă din care apar vii, mulți, form și diferențiat colorate, tipizate în trăsături esențiale, diferitele personaje ale Vieților sale. Trebuie remarcată și bogăția limbii lui Vasari, întrebuințarea unor expresii colorate, populare, un stil vorbit, direct, de o rară prospețime. Remarcabilă este și îmbogățirea lexicului prin cuvinte tehnice proprii artelor plastice. Vasari este pe deplin conștient de acest aport al său și mândru, cu toate scuzele pe care aparent le cere cititorului: «... Resterebbemi a fare scusa dello avere alle volte usato qualche voce non ben toscana — della qual cosa non vo' parlare, avendo avuto sempre più cura di usare le voci ed i vocaboli particolari e propri delle nostre arti, che i leggiadri o scelti della delicatezza degli scrittori. Siammi lecito adunque usare nella propria lingua le proprie voci de' nostri artefici, e contentisi ognuno della buona volontà mia...»¹ Așa ne putem explica expresiile atât de plastice, întrebuințate pentru prima dată (și acesta este un alt mare merit), de către Vasari ca: «bella maniera», la «morbidezza e dolcezza unita dei coloriti», gli «sbattimenti de' lumi», la «regola delle prospettive», la «terribilità degli ignudi...» etc. Toate aceste îmbogățiri lexicale i-au folosit mult pentru descrierea operelor create de artiștii plasticieni. Să nu uităm niciodată că nimeni nu o mai făcuse până atunci, că Vasari nu mai avusese nici un model, el fiind primul cronicar plastic, primul istoric al artelor din lumea întreagă.

Pentru toate acestea el poate fi citit cu deosebit interes și plăcere și astăzi, iar traducerea în românește a Vieților lui Vasari, retipărită acum într-o nouă ediție, este un alt act cultural în activitatea de răspândire a operelor clasicilor literaturii universale în țara noastră.

ALEXANDRU BALACI

¹ «Măcar rămâne numai să-mi cer iertare fiindcă am folosit uneori câte-un cuvânt care nu se află în limba toscană; nu vreau să vorbesc însă despre lucrul acesta, întrucât am avut întotdeauna grijă să folosesc expresiile și cuvintele proprii artelor noastre și nu pe cele frumoase sau alese cu gingășie de către scriitori. Să-mi fie deci îngăduit să folosesc în limba noastră cuvintele artiștilor noștri înșiși, iar bunăvoința mea să-mi fie oricui pe plac...»

Prea scumpii și neîntrecuții mei artiști. Atît de mare mi-a fost bucuria — și în același timp cîntea și folosul — de care am avut parte îndeletnicîndu-mă, atît cît m-am priceput, cu această nobilă artă, încît nu mi-a fost de ajuns că am simțit o fierbinte dorință de a o ridica în slăvi și de a-i răspîndi faima sau de a face tot ce mi-a fost cu putință pentru a o cînsti, ci i-am și îndrăgit din tot sufletul pe toți cei ce s-au ales de pe urma ei cu aceeași mulțumire sufletească, pricepîndu-se și a se îndeletnici cu ea, într-un chip mai fericit, poate, decît am fost eu în stare s-o fac. Iar din aceste simțăminte ale mele, și însuflețit de cea mai curată dragoste, îmi pare să fi cules chiar pînă astăzi roadele cuvenite, fiind eu întotdeauna iubit și cînstit de voi toți, stînd de vorbă, noi între noi, într-un chip necrezut de prietenesc, aș zice chiar frățesc; arătîndu-ne lucrările pe rînd, eu vouă, iar voi mie, și folosindu-ne — atunci cînd au cerut o împrejurările — de sfatul și de ajutorul pe care ni l-am dat unii altora. De aceea, atît pentru dragostea ce ne-a legat, dar mai cu seamă pentru alesele voastre talente — și nu mai puțin dintr-o firească înclinație a mea, ca și dintr-o neclintită hotărîre — m-am socotit întotdeauna mai mult decît îndatorat să vă ajut și să vă slujesc în toate acele chipuri și în toate acele lucruri care, după părerea mea, v-ar putea aduce plăcere sau folos. În acest scop, am dat la iveală, în anul 1550, «Viețile celor mai buni și mai vestiți artiști ai noștri», îndemnat

21 fiind și de o anumită împrejurare — despre care am

vorbit în altă parte¹ — dar (ca să spun adevărul). și de o mărinimoasă amărăciune sufletească ce m-a cuprins văzînd cum nenumărate talente au stat și stau încă, de atîta vreme, cufundate în uitare. Truda mea pare să nu fi fost de loc zadarnică ci, dimpotrivă, primită chiar cu multă mulțumire, de vreme ce, în afara celor ce mi s-au spus sau mi s-au scris din atîtea părți, din numărul mare de volume care s-a tipărit atunci nu se mai află astăzi nici unul în librării. Iată de ce, ascultînd în fiecare zi cererile numeroșilor mei prieteni și cunoscînd tot atît de bine și tăcuta dorință a multor alora, m-am înhămat din nou (deși prins cu treburi din cele mai de seamă) la aceeași trudă, plănuiind nu numai să-i adaug pe cei care — trecînd, în răstimp, într-o viață mai bună — îmi dau prilejul a le scrie pe larg viețile, dar să și completez ceea ce în prima lucrare rămăsese încă nedesăvîrșit, ca unul care am avut mai apoi puțința de a înțelege mai bine, sumedenie de lucruri, revăzîndu-le pe multe altele, datorită nu numai îngăduinței acestor prea străluciți signori², pe care îi slujesc și în preajma cărora toate talentele au aflat ocrotire și sprijin, dar și faptului că mi-au înlesnit să cercetez încă o dată întreaga Italie, putînd astfel vedea și auzi nenumărate lucruri pe care înainte nu le cunoscusem. Am putut deci să îndrept, dar și să întregesc atîtea lucruri, încît se poate spune că multe « Vieți » au fost făcute aproape din nou, după cum unele, chiar deale artiștilor vechi, fiindcă nu fuseseră scrise, au fost adăugate. Iar pentru a împrăști amintirea celor pe care eu îi cinstesc atîta, nici truda, nici cheltuiala și nici greutățile nu m-au făcut să renunț la găsirea portretelor acestor artiști, spre a le așeza la începutul « Vieților » lor. Și spre mai marea mulțumire a numeroși prieteni dinafara artei — dar care iubesc artile din tot sufletul — am strîns într-o scurtă lucrare cea mai mare parte a operelor celor care sînt încă în viață și care — pentru talentul lor — s-au arătat vrednici a fi amintiți acum și întotdeauna, mai ales că, dacă ne gîndim bine, îndoiala pe care am avut-o odinioară nu mai are acum nici un rost, luînd eu în seamă numai operele cele mai izbutite și vrednice de laudă; aceasta

¹ Cifrele din text reprezintă trimiteri la notele aflate la sfîrșitul fiecărui capitol.

va putea, poate, să fie un imbold pentru fiecare, de a lucra și de-aici încolo tot atît de frumos, mergînd mereu înainte, de la bine la mai bine; în felul acesta, cel care va scrie urmarea acestei istorii, o va putea face cu mai multă măreție și strălucire, avînd prilejul de a pomeni acele rare și desăvîrșite opere care — începute, rînd pe rînd, din dorința de veșnicie și terminate datorită studierii atîtor genii divine — vor ieși, în viitor, din mîna voastră, în văzul întregii lumi. Împinși măcar de setea de glorie (dacă dorința de cîștig nu are prea multă putere) și învățînd, cei tineri, care vin în urmă, vor căpăta, poate, datorită pildei ce li se dă, dorința înflăcărată de a ajunge maeștri de seamă. Iar pentru ca această lucrare a mea să fie desăvîrșită întru totul — nemai fiind nevoie să se caute ceva prin alte părți — am adăugat o mare parte a operelor celor mai de seamă artiști din antichitate — atît greci cît și de alte neamuri³ — a căror amintire a fost păstrată, pînă în vremurile noastre, de Pliniu și de alți scriitori, fără a căror pană, toți aceștia s-ar fi scufundat într-o veșnică uitare. Poate că tocmai acest gînd va fi în stare să ne îndemne a lucra cu măiestrie; apoi, văzînd noblețea și măreția artei noastre și cît de răsplătită și prețuită a fost ea de către toate popoarele dar, îndeosebi, de către mințile cele mai nobile și de către seniorii cei mai puternici, ne va înflăcăra și pe noi gîndul de a lăsa lumea împodobită cu opere tot atît de îmbelșugate ca număr pe cît de rare ca neîntrecută măiestrie; și astfel, înfrumusețată de noi, lumea ne va înălța pe acele culmi unde și-au avut întotdeauna lăcaș cele mai minunate și mai slăvite spirite. Primiți deci cu căldură aceste roade ale trudei mele, oricare ar fi ele, duse de mine cu dragoste la bun sfîrșit — întru gloria artelor și proslăvirea artiștilor — și luați-le drept un semn sau o mărturie a sufletului meu, de nimic mai dornic decît de preamărirea și gloria voastră, la care mi se va părea întotdeauna că aș fi luat și eu parte, într-un oarecare fel, fiind primit în tovărășia voastră (lucru pentru care vă mulțumesc și care, în ce mă privește, îmi face o nespusă bucurie).

² Cosimo de' Medici, ducele Toscanei, și soția sa, Eleonora de Toledo, fiica viceregelui Neapolului.

³ Vasari face aluzie la o scrisoare prin care — la cererea sa — un cunoscut om de știință din vremea aceea — Giovan Battista Adriani — îi comunică date cu privire la cei mai de seamă artiști ai antichității greco-romane. Scrisoarea, care este foarte lungă, reprezintă, de fapt, o compilație fără valoare literară, după o serie de scriitori clasici și, îndeosebi, după Pliniu. Unele ediții italiene o cuprind și pe ea, așezînd-o — potrivit dorinței lui Vasari — înaintea « Vieților ».

Dintre o înflăcărată sete de glorie, oamenii înzestrați cu o minte aleasă obișnuiau să nu-și cruțe nici un fel de trudă, oricît de grea ar fi fost, pentru a-și duce operele lor la acea minunată desăvîrșire, menită să uimească întreaga lume, iar lipsurile în care se zbăteau mulți dintre ei nu puteau fi piedică în calea eforturilor pe care le făceau ca să cucerească locurile de frunte, nu numai pentru a trăi cinstiți de toată lumea ci și pentru a lăsa viitorimii gloria veșnică a unor atît de rare însușiri. Și cu toate că, atît pentru asemenea vrednică de laudă dorință cît și pentru iscusința lor erau răsplătiți din plin, în timpul vieții, de către mărinimia principilor, ca și de către virtuoasa ambiție a republicilor, iar după moarte au continuat să trăiască datorită mărturiei statuiilor, a mormintelor, a medaliilor și a altor asemenea lucruri care amintesc de ei, se poate vedea totuși limpede cît este de lacomă vremea care, nu numai că a distrus operele și celelalte amintiri vrednice de cinstire rămase de pe urma unui mare număr de artiști, dar a șters și a scufundat în bezna uitării numele tuturor acelor care au ajuns pînă la noi pe orice altă cale în afară de pana plină de viață și evlavie a scriitorilor.

Gîndindu-mă eu însumi, în repetate rînduri, la acest lucru mi-am dat seama, nu numai din pilda celor vechi dar și a celor din timpurile noastre, că numele a foarte mulți arhitecți, sculptori sau pictori atît din antichitate cît și din vremea noastră, împreună cu o mulțime de minunate opere de ale lor, împrăștiate în felurite locuri din Italia, stau gata să fie acoperite de uitare și să piară,

încetul cu încetul, într-un chip care — ca să spunem adevărul — nu poate însemna altceva decît o moarte apropiată; de aceea, ca să le apăr atît cît îmi stă în putință de această a doua moarte și ca să le păstrez cît mai îndelung în amintirea celor vii, am făcut mare risipă de timp pentru a le căuta, și m-am trudit din răputeri ca să aflu patria, neamul din care se trag și faptele artiștilor, scoțîndu-le cu multă osteneală din povestirile celor bătrîni, ca și din felurite amintiri și scrieri, lăsate de urmașii acestor artiști pradă colbului și hrană viermilor; în cele din urmă, fiind vorba de un lucru și folositor, și plăcut, am socotit că s-ar cuveni — ba că aș avea chiar datoria — să le reînvie amintirea, atîta cît mintea mea cea slabă și puțină mi pricepere vor fi în stare să mă ajute.

Așadar, pentru cinstirea celor care sînt astăzi morți și spre folosul tuturor acelor care cercetează îndeosebi aceste trei strălucite arte, adică *Arhitectura*, *Sculptura* și *Pictura*, voi scrie viețile artiștilor care s-au îndeletnicit cu fiecare dintre ele, luînduși la rînd, după vremea în care au trăit, începînd cu Cimabue și terminînd cu cei din zilele noastre, împrumutînd de la cei vechi doar ce are legătură cu subiectul nostru, neputîndu-ne spune — de altfel — mai mult decît au spus toți acei scriitori care au ajuns pînă la noi.

Voi vorbi pe larg despre nenumărate lucruri legate de meșteșugul fiecăreia din aceste arte.

Înainte de a ajunge însă la secretele lor, sau la povestirea vieții artiștilor, mi se pare că e drept să pomenesc măcar în treacăt despre o gîlceavă¹ iscată din senin și la care iau parte numeroși artiști, în legătură cu noblețea și întîietatea ce se cuvin, nu arhitecturii — care a fost lăsată la o parte — ci picturii sau sculpturii, aducîndu-se astfel, atît pentru una cît și pentru cealaltă, numeroase argumente, multe din ele — dacă nu toate — vrednice a fi ascultate și luate în seamă de către respectivii artiști. Spun, deci, că sculptorii, înzestrați, poate, de la natură și datorită îndeletnicirii lor cu această artă, cu o fire mai bună, cu mai mult sînge și cu mai multă tărie și fiind — tocmai de aceea — mai îndrăzneți și mai vajnici decît pictorii și căutînd să dea artei lor locul cel mai de cînst, susțin și dovedesc noblețea sculpturii, în primul rînd, prin vechimea ei, întîia sculptură fiind însuși

omul, făcut de Dumnezeu, atotstăpînitorul. Ei spun că sculptura îmbrățișează numeroase alte arte, înrudite între ele, sculpturii supunîndu-i-se mult mai multe dintre acestea decît picturii: așa cum e basorelieful, modelarea în pămînt, în ceară ori în stuc, sculptura în lemn ori în fildeș, turnarea metalelor, cizelarea, gravarea în adîncime sau în relief a pietrelor prețioase și a oțelurilor, precum și multe altele, care — prin numărul și prin măiestria lor — le întrec pe cele supuse picturii; ei mai susțin, de asemenea, că acele lucruri care se apără mai îndelung și mai bine de stricăciunea vremii și se păstrează mai mult timp spre a fi folosite de oameni (pentru nevoile și slujirea cărora au și fost făcute) sînt, fără îndoială, mai de folos și mai vrednice a fi îndrăgite și prețuite decît celelalte; ei spun că sculptura ar fi cu atît mai nobilă decît pictura cu cît e mai în stare a face să dăinuie atît operele ei cît și numele celor glorificați de ea în marmură și în bronz — în poșta tuturor vitregiilor vremii și aerului — în vreme ce picturile, prin însăși natura lor — ca și din alte pricini străine de ele — pier pînă și în cele mai retrase și mai sigure încăperi pe care s-au priceput să le dureze arhitecții.

Sculptorii mai pretind și că, față de uriașul număr al pictorilor, faptul că ei sînt puțini, deși pun la socoteală nu numai pe artiștii de frunte dar și pe cei mai puțin însemnați, vine să depună și el mărturie în sprijinul afirmației că sculptura ar fi mai nobilă; ei spun, de asemenea, că sculptura cere anumite înclinări trupești și sufletești, pe care rareori se întîmplă să le afli strînse laolaltă, în vreme ce pictura se mulțumește cu un trup oricît de plăpînd, cu condiția ca măcar mîna să fie, dacă nu vînjoasă, cel puțin sigură.

Părerea aceasta a lor e întărită și de unele fapte amintite îndeosebi de Pliniu ², de iubirile acelea iscate de minunata frumusețe a unor statui, cît și de judecata celui care a făcut statuia Sculpturii din aur, iar pe aceea a Picturii din argint, punînd-o pe cea dinîntîi la dreapta, iar pe cealaltă la stînga. Nu uită să pomenească nici de greutatea pe care le întîmpină sculptorii cu procurarea materialelor trebuincioase — ca marmura sau metalul — și de prețul pe care îl au acestea, față de ușurința cu care scîndurile, pînzele și vopselele — se pot găsi oriunde, și pe preț de nimic. Vorbesc apoi

și despre truda covârșitoare pe care o depun ca să poată mînuî blocurile de marmură și bronzurile — din pricina greutății acestora — sau ca să le lucreze cu ajutorul sculelor, față de ușurința pensulelor, stilurilor, peniștelor, creioanelor și bucăților de cărbune, pe lîngă faptul că sufletul lor trudește și el o dată cu toate părțile trupului, ceea ce e un lucru tare greu, dacă ținem seama de liniștita și ușoara muncă la care nu iau parte decît sufletul și singură mîna pictorului.

Sculptorii pun apoi mare temei pe ideea că lucrurile sînt cu atît mai nobile și mai desăvîrșite cu cît sînt mai apropiate de adevăr, și spun că sculptura imită forma cea adevărată, îngăduind ca operele sale, atunci cînd te rotești de jur împrejurul lor, să poată fi văzute din toate părțile, în vreme ce pictura, fiind lucrată pe o suprafață plană — numai din trăsături de penel — și avînd numai un singur focar de lumină, nu arată decît o singură față. Mulți dintre sculptori nu se sfiesc să susțină chiar că sculptura întrece pictura tot atît cît adevărul întrece minciuna. Iar ca ultim, și cel mai puternic, argument, ei susțin că sculptorilor nu le este de ajuns desăvîrșirea judecății obișnuite — ca pictorilor — ci au nevoie de o judecată absolută și sprintenă, care să pătrundă pînă în inima marmurii, așa încît să vadă întocmai figura care trebuie scoasă din ea, putînd ca — încă de la bun început și fără nici un model — să desăvîrșească numeroasele părți ale statuiei, pe care să le strîngă la un loc și să le împreune într'un singur tot, cum a făcut, într'un chip dumnezeiesc, Michelagnolo; dar dacă sînt cumva lipsiți de această fericită judecată, ei săvîrșesc cu ușurință și destul de des una din acele năzbîtii care nu și mai găsesc îndreptare și care, o dată săvîrșite, rămîn mărturii veșnice ale greșelilor dălții și ale slabei judecăți a sculptorului, ceea ce nu se petrece cu pictorii, care, la orice greșeală de penel sau lipsă de judecată pe care ar avea-o, luînd singuri seama sau atrăgîndu-li-se atenția de altcineva, au vreme s'o acopere sau s'o îndrepte, cu același penel care a săvîrșit-o și care — în mîinile lor și față de dalta sculptorilor — are însușirea de a vindeca rănile pe care le face — întocmai ca și fierul lăncii lui Ahile³ fără să lase nici o urmă.

Răspunzînd la toate acestea, pictorii spun mai întîi — și nu fără un oarecare dipreț — că dacă sînt dispuși să

cerceteze lucrurile cu mîna pe inimă, sculptorii vor recunoaște că pictorilor nu le ia nimeni înainte în ceea ce privește noblețea începutului și că săvîrșesc o mare greșală socotind drept operă de-a lor statuia celui dintîi părinte, care a fost făcută din pămînt, căci meșteșugul acesta al modelatului ține tot atît de pictură cît și de celelalte arte, zicîndu-se *Plastice* de către greci și *Fictoria* de către latini, iar Praxitele⁴ socotindu-l drept mamă a sculpturii, a turnării și a cizelatului, ceea ce face din sculptură o adevărată nepoată a picturii, plastica și pictura născîndu-se, împreună și dintr-o dată, din desen. Trecînd mai departe, pictorii spun că de-a lungul vremii părerile au fost atîtea și atît de felurite încît cu greu poți socoti una din cele două arte mai presus de cealaltă și că, în cele din urmă, cercetînd această noblețe, așa cum vor sculptorii, îi vezi cum într-un loc pierd, deși în celălalt nu cîștigă, precum se va vedea și mai limpede în Introducerea la « Viețile » artiștilor.

În ce privește apoi artele înrudite și supuse sculpturii, pictorii spun că ei au mult mai multe, de pictură fiind legate invenția subiectului, greaua artă a racursiului⁵, toate elementele arhitecturii, pentru a putea înfățișa clădirile și perspectiva, pictura în tempera, arta de a lucra în frescă — deosebită de toate celelalte — precum și pictura în ulei, pe lemn, pe piatră, pe pînză, ori miniatu-
tura, artă cu totul aparte, ferestrele de sticlă, mozaicul de sticlă, îmbinarea intarsiilor colorate — care e tot pictură, fiind vorba de tablouri făcute din bucăți de lemn colorat — sgrăfitarea caselor cu fierul, nielul și gravurile în aramă, smalțurile aururilor, lucrătura damaschinată în aur, pictarea figurilor pe sticlă, pictarea a tot felul de subiecte sau figuri pe vase de lut, fără a se teme de apă, țesutul brocarturilor cu figuri și flori, minunata descoperire a tapiseriilor țesute, pe cît de mari pe atît de ușor de mînuit, îngăduind transportarea picturilor în orice loc, la oraș sau la țară, ca să nu mai spunem că oricare ar fi arta cu care ne îndeletnicim, trebuie folosit desenul, care nu-i decît al nostru, al pictorilor. Mult mai multe ramuri are deci pictura — față de sculptură — și mult mai folositoare.

Pictorii nu neagă așa-numita veșnicie a sculpturilor, dar ei spun că acesta nu-i un privilegiu care să dăruiască o noblețe mai mare decît aceea pe care i-a dăruit-o însăși

natura, aici fiind vorba numai de materialul cu care se lucrează; iar dacă lungimea vieții asigură sufletelor o anumită noblețe, atunci pinul — printre plante — și cerbul — printre animale — ar avea sufletul cu mult mai nobil decît omul ⁶; de altfel, ca noblețe și veșnicie a materialului folosit, pictorii ar putea să vorbească și ei despre mozaicurile lor, din care unele, tot atît de străvechi cît și cele mai vechi sculpturi aflate în Roma, sînt făcute din pietre prețioase ori rare. Cît despre numărul sculptorilor — care ar fi mai mic sau mai mare decît al pictorilor — aceștia din urmă spun că lucrurile stau astfel nu fiindcă sculptura ar avea trebuință de oameni mai vînjoși la trup sau înzestrați cu mai multă judecată, ci numai din pricina sărăciei sculptorilor și a lipsei de interes sau a zgîrceniei celor bogați — ca să spunem așa — care nu le înlesnesc aducerea marmurilor și nu le dau prilej să lucreze, cum se crede și se vede că s'a făcut, în vremurile antice, cînd sculptura a atins cea mai înaltă treaptă.

Și e limpede că cel care nu poate pierde sau arunca nici o fărîmă de marmură sau de piatră — care costă destul de scump — acela, zic, nu poate face practica trebuincioasă în artă; cel care nu face însă practică nu învață, iar cel care nu învață nu poate lucra cum se cuvine. Toate cele de mai sus ar trebui să ducă mai curînd la iertarea lipsei de desăvîrșire și a micului număr al sculptorilor de seamă decît la încercarea de a scoate din ele, înfățișîndule sub o altă lumină, o anumită noblețe.

Cît despre prețurile mai ridicate ale sculpturilor, pictorii spun că deși operele lor costă mai puțin, ei nu trebuie să le împartă cu nimeni, mulțumindu-se doar cu un copil ca să macine vopselele și să curețe pensulele și paletele, ceea ce le pricinuiește puțină cheltuială, în vreme ce sculptorii — în afară de costul ridicat al materialelor — au nevoie de multe ajutoare și pierd, ca să facă o singură statuie, mai multă vreme decît pierd pictorii ca să execute nenumărate opere; de unde se vede că prețurile sculpturilor, mai mult decît de frumusețea desăvîrșită a artei, țin de calitatea și de trăinicia materialelor, de ajutoarele trebuincioase și de vremea care se pierde pentru a le lucra; pictorii, însă, pun mai mare preț pe minunatul dar viu cu care Alexandru cel Mare a răsplătit strălucita și geniala operă a lui

Apelles⁷, dîndu-i acestuia nu comori uriașe sau ranguri înalte în stat, ci pe însăși preafrumoasa și iubită sa Campaspe, cu toate că — mai spun ei — Alexandru era tînăr, îndrăgostit de aceasta și supus, cum era și firească, pătimirilor Venerei, iar — pe deasupra — mai era și rege, și grec; la toate acestea să se gîndească sculptorii, și să tragă învățătura care le-o fi pe plac. În ce privește iubirile lui Pigmalion⁸ și ale celorlalți ticăloși, nevrednici a fi socotiți în rîndul oamenilor, dar amintiți drept dovadă a nobleței sculpturii, pictorii nu mai știu ce să răspundă cînd văd cum asemenea întunecare a minților și o patimă atît de desfrînată — depășind tot ceea ce este firească — pot fi folosite ca argumente în sprijinul nobleței; cît despre acel nu știu ce artist care — după spusele sculptorilor — ar fi făcut Sculptura din aur iar Pictura din argint, precum s-a spus și mai sus, pictorii nu ar avea de ce să-l învinuiască, dacă acesta ar fi dovedit că are tot atîta judecată cîtă bogăție; în cele din urmă, pictorii au ajuns la părerea că antica lînă de aur⁹, oricît ar fi fost de vestită, îmbrăca totuși numai un berbec fără minte, așa că nu la mărturia bogățiilor sau a pozelor noastre trebuie să ne plecăm urechea, ci la aceea a literelor, a meșteșugului, a frumuseții și a judecății.

În legătură cu greutatea căpătării marmurii și a metalelor, pictorii nu spun decît că aceasta e pricinuită de însăși sărăcia sculptorilor și de puținul sprijin al celor bogați — după cum s-a mai spus — așa că nu poate da un rang mai înalt de noblețe. Cît despre uriașa oboseală trupească și primejdiile de care ar fi pîndiți atît sculptorii cît și operele lor, pictorii răspund — rîzînd și fără nici o greutate — că dacă ostenele și primejdiile mai mari aduc cu ele o mai mare noblețe, atunci meșteșugul scoaterii blocurilor de marmură din măruntaiele munților — folosind icurile, cazmalele și maiurile — ar fi mult mai nobil decît sculptura, după cum meșteșugul fierarului lărar întrece pe al giuvaergului, iar cel al zidarului pe al arhitectului.

Mai spun apoi pictorii că adevăratele greutăți nu sînt legate de trup ci de suflet și — tocmai din această pricină — lucrurile care — prin însăși natura lor — au mai multă nevoie de studiu și de știință sînt mai nobile și mai de seamă decît cele înfăptuite prin puterea trupului; cum însă pictorii au a se făli mai mult decît sculptorii

cu strălucirea minții lor, înseamnă că pe prima treaptă a nobleței se cuvine să stea pictura. Pentru a afla și a raporta toate proporțiile și măsurile de care au nevoie, sculptorii lor le sînt de ajuns compasele și echerale; în schimb, pictorilor — în afara științei de a folosi cum se cuvine aceste instrumente — le mai este de trebuință și cunoașterea desăvîrșită a perspectivei — avînd de înfățișat o mie de alte lucruri în afară de peisaje și clădiri, ca să nu mai spunem că trebuie să dea dovadă și de o mare pricepere, pentru a așeza la locul lor numeroasele figuri dintr-o scenă, unde se pot săvîrși mult mai multe greșeli decît la o statuie.

Sculptorului îi este de ajuns să cunoască adevăratele forme și contururi ale corpurilor, solide și supuse întru totul pipăitului. Pictorii trebuie să cunoască însă nu numai formele tuturor corpurilor — drepte sau altfel — dar și ceea ce este străveziu și nepipăibil¹⁰; în afară de aceasta ei trebuie să știe ce culori li se potrivesc acestor corpuri, numărul și felul acestor culori, precum și chipul în care ele se schimbă într-una, de la un corp la altul, așa, cum o dovedesc atît de bine florile, fructele cît și mineralele; cunoașterea aceasta este cum nu se poate mai greu de căpătat și de păstrat, din pricina uriașului număr al culorilor de tot felul.

Mai spun pictorii că, în vreme ce sculptura, din pricina nesupunerii și lipsei de desăvîrșire a materiei, nu înfățișează sentimentele sufletești decît numai prin mișcare (care nici ea nu poate fi înfățișată în întregime) ori prin forma membrilor, deși nu a tuturor, pictorii pot, în schimb, să înfățișeze aceste simțăminte prin tot felul de mișcări — infinite ca număr — prin forma tuturor membrilor, oricît ar fi ele de gingașe, și chiar — se poate oare cere ceva mai mult? — prin însăși răsuflarea și duhul vieții. Iar pentru a ajunge la o și mai deplină desăvîrșire în arătarea nu numai a pasiunilor și a simțămintelor sufletești, dar și a viitoarelor întîmplări — așa cum se întîmplă cu ființele vii — pictorii au nevoie nu numai de o îndelungată practică artistică, dar și de o cunoaștere desăvîrșită a fizionomiei omenești, din care sculptorului nu-i este de trebuință decît partea aceea care privește cantitatea și forma membrilor, fără a se îngriji de natura culorilor, a căror cunoaștere oricine judecă cu ochii își poate da seama cît este de trebuin-

cioasă și de folositoare pentru o adevărată imitație a naturii, de care, cu cât te apropii mai mult, cu atât ajungi mai desăvârșit.

Pictorii adaugă apoi că în vreme ce sculptorii, slujindu-se de ochi și de pipăit și îndepărtînd, încet-încet, prisosul de material, dau totodată adîncime și relief acelor lucruri care, prin însăși natura lor, au un corp, pictorii —slujindu-se de un singur simț — dau, în două dimensiuni numai, și relief și adîncime unei suprafețe plane, lucru care, atunci cînd a fost creat de o persoană pricepută în artă, a făcut să cadă într-o plăcută greșeală nenumărați oameni de seamă, ca să nu mai vorbim de animale; nicicînd nu s-a întîmplat așa ceva cu sculptura, care nu imită natura într-un chip la fel de desăvârșit ca pictura. În cele din urmă, pentru a da un răspuns și în legătură cu acea judecată întreagă și mai mult decît desăvârșită care i s-ar cere sculptorului, din pricină că nu mai poate pune la loc bucata de material pe care a dat-o jos în chip greșit — ceea ce după părerea sculptorilor, ține de acele așa-zise greșeli de neîndreptat sau care se pot îndrepta numai cu petice — pictorii răspund că, după cum peticele de pe veșminte amintesc de oamenii sărmani, tot astfel, în sculptură sau în pictură, peticele amintesc de artiștii lipsiți de talent și pricepere, cu atât mai mult cu cât sculptorii, avînd răbdare și timp de ajuns și folosind modelele, gabaritele, echerile, compasurile și alte o mie de mijloace și instrumente de măsurat, nu numai că pot să nu greșească, dar izbutesc să-și ducă operele la bun sfîrșit; după care pictorii încheie, spunînd că această greutate, pe care sculptorii o arată ca fiind cea mai de seamă, nu are nici o însemnătate —sau foarte puțină — față de cele întîmpinate de pictori la lucrările în frescă; priceperea desăvârșită, mai spun ei, nu le este de trebuință numai sculptorilor ci și pictorilor căci, în vreme ce primii au nevoie să-și facă modele frumoase din ceară, din pămînt sau din alte materiale, tot astfel și pictorilor le sînt de trebuință desenele și cartoanele; în sfîrșit, pictorii mai spun că în sculptură — înainte de orice — răbdarea este cea care înlesnește, în primul rînd, trecerea modelelor în marmură. Chiar dacă s-ar numi pricepere — cum spun sculptorii — ea îi este însă mult mai de trebuință aceluia care lucrează în frescă decît aceluia care cioplește marmurile, întrucît,

cînd e vorba de frescă, răbdarea sau timpul nu au nici o însemnătate — amîndouă fiind dușmani de moarte ai îmbinării dintre tencuială și vopsele — iar ochiul nu-și poate da seama de adevăratele culori, pînă cînd tencuiala nu s-a uscat cu desăvîrșire, după cum nici mîna nu poate cunoaște altceva decît dacă lucrarea s-a uscat ori nu; tocmai de aceea, socot că nu s-ar înșela prea mult cel care ar spune că a lucra în frescă înseamnă a lucra în întuneric și cu ochelari de culori diferite de cele adevărate; și s-ar potrivi chiar mai bine aici decît la lucrutul tiparelor, unde drept ochelari — dar buni — slujește ceara; pictorii spun că la lucrările de acest fel trebuie să ai o judecată sigură, care să-și poată da seama, încă atunci cînd materialul e moale, de chipul în care va arăta lucrarea atunci cînd se va usca. Nu mai spunem că o lucrare în frescă nu poate fi părăsită atîta timp cît tencuiala e încă proaspătă și că trebuie făcut — fără preget și într-o singură zi — tot ceea ce sculptura face într-o lună întreagă; iar cine n-are asemenea pricepere și nu-i un artist de seamă — se va da pe față la sfîrșitul lucrării — sau după oarecare scurgere de timp — datorită cîrpelilor, peticelor, petelor, reparațiilor și culorilor puse una peste alta sau îndreptate pe uscat, lucru cît se poate de urît, căci în urma acestora se ivește mucegaiul, care dezvăluie lipsa de experiență și puțină pricepere a artistului, făcînd aceeași proastă impresie ca și bucățile de material cu care a fost cîrpită o statuie; în afară de asta, atunci cînd scenele pictate în frescă trebuie spălate — așa cum se întîmplă după oarecare trecere de vreme, pentru a le da o față nouă — ceea ce a fost lucrat în frescă rămîne pe loc, pe cînd îndreptările făcute pe uscat sînt șterse de buretele umezit.

Tot pictorii mai adaugă că, în vreme ce sculptorii nu pot face într-un singur bloc de marmură decît cel mult două sau trei chipuri, ei pot face, într-un singur tablou, cît de multe, cu toate acele nenumărate poziții pe care sculptorii spun că nu le poate avea decît o statuie, compensînd cu varietatea atitudinii lor sau a racursiurilor tot ceea ce se poate vedea atunci cînd te rotești de jur împrejurul unei statui; așa a făcut odinioară Giorgione da Castelfranco ¹¹, într-una din picturile sale, cînd a înfățișat un personaj văzut din spate și avînd în amîndouă părțile cîte o oglindă, iar la picioare un izvor, pictorul

arătînd astfel, în afară de spate, partea din față, în izvorul de jos, iar părțile din lături, în cele două oglinzi, lucru pe care sculptura nu l-a putut înfăptui niciodată. În afară de aceasta, pictorii mai susțin și că pictura nu lasă nici un element pe care să nu-l împodobească și să nu-l acopere cu toate frumusețile cu care l-a înzestrat natura; ea dă văzduhului — cu toate feluritele lui fețe — atît lumina cît și bezna, umplîndu-l cu toate soiurile de păsări; apelor le dă limpezimea, peștii, mușchiul cel verde, spuma, frămîntarea undelor, corăbiile și celelalte minunății; pămîntului îi dă munții, șesurile, planștele, fructele, florile, animalele, clădirile și nenumărate alte lucruri, cu toată felurimea formelor și adevăratelor lor culori, natura însăși fiind deseori urmată de ele; focului, în sfîrșit, pictura îi dă atîta căldură și atîta lumină încît se vede uneori cum lucrurile ard cu adevărat parcă, iar flăcările pîlpîitoare preschimbă în văpaie cele mai întunecate bezne ale nopții.

Pentru toate acestea, pictorilor li se pare că pot încheia spunînd că dacă pun greutatea sculptorilor alături de ale lor, osteneala trupului alături de cea a sufletului, imitarea formei singure, alături de cea a înfățișării în cantitate și calitate, micul număr de lucruri în care sculptura poate să-și înfățișeze — și își înfățișează — virtuțile sale alături de uriașul număr al celor pe care nu le înfățișează pictura, ca să nu mai vorbim de impresia desăvîrșită pe care o resimte sufletul și de invenție, care depășește chiar ceea ce a săvîrșit natura, urmarea va fi că noblețea sculpturii — ca spirit, ca invenție și ca pricepere a artiștilor săi — nu se potrivește nici pe departe cu cea pe care o are și o merită pictura. Acestea sînt lucrurile vrednice de luat în seamă care mi-au ajuns la urechi, atît dintr-o parte cît și din cealaltă.

Cum însă mi se pare că sculptorii au vorbit cu prea multă înflăcărare, iar pictorii cu prea mult dispreț, și cum am studiat vreme îndelungată problemele sculpturii și m-am îndeletnicit întotdeauna cu pictura, socot că — oricît de neînsemnat ar fi rodul pe care l-am cules — e de datoria mea ca, luîndu-mi sarcina acestor scrieri, să arăt pe scurt și deschis gîndurile care mi s-au născut în minte — oricît de puțină însemnătate ar avea autoritatea mea — încredințat fiind că, spunîndu-mi părerea asupra acestei gîlcevi, nu voi fi învinuit nici de îngîm-

fare și nici de neștiință, deoarece nu vorbesc despre arte care mi sînt străine, cum au făcut unii, dornici ca prin scrierile lor să se arate atotștiutori în ochii mulțimilor, lucru care, între alții, i s-a întîmplat lui Formiones, filozof peripatetic de fel din Efes, care, în ciuda elocvenței sale, s-a apucat să vorbească despre virtuțile și însușirile căpitanului de oști, făcîndu-l pe Hanibal să rîdă, atît prin îngîmfarea cît și prin neștiința sa.

Spun deci că sculptura și pictura sînt cu adevărat surori, născute în aceeași clipă și în același loc, și din același tată, care este desenul; nici una nu o întrece deci pe cealaltă decît numai în măsura în care talentul și forța celor ce se îndeletnicesc cu ele îl fac pe un artist să treacă înaintea altuia, căci între ele nu-i, într-adevăr, nici o deosebire sau treaptă de noblețe. Și cu toate că prin esența lor diferită au amîndouă destule merite, acestea nu s totuși atît de însemnate sau atît de multe încît să nu poată sta alături unele de altele și să nu se vadă că acela care va dori ca una să treacă înaintea celei lalte va dovedi mai curînd patimă și încăpăținare decît judecată. Tocmai de aceea se poate spune, și pe bună dreptate, că același suflet îndrumă două trupuri, iar eu închei spunînd că rău fac acei care se silesc să le despartă și să le facă să se certe. Voind, poate, să ne izbăvească de o asemenea greșală și să ne arate frăția și unirea dintre aceste două prea nobile arte, cerul a făcut ca, nu o dată, să se nască numeroși sculptori care au pictat și mulți pictori care s-au îndeletnecit cu sculptura, precum se va vedea în viața lui Antonio del Pollaiuolo, în cea a lui Lionardo da Vinci și în cele ale multor altora dintre cei dispăruți. Iar în vremea noastră, bunătatea dumnezeiască ni l-a dăruit pe Michelagnolo Buonarroți, care a dat acestor două arte o strălucire atît de mare arătînd cît sînt de asemănătoare și de unite, încît pictorii rămîn uimiți în fața picturilor sale, iar sculptorii se minunează la vederea sculpturilor sale și le proslăvesc. Acestuia — poate pentru ca să nu fie silit să caute un alt maestru care să-i înalțe clădirile în care să-și așeze cum se cuvine operele executate de el — natura i-a dăruit și știința arhitecturii, dar cu atîta mărinimie, încît, fără să aibă nevoie de altul, poate da operelor sale

un adăpost potrivit și vrednic de ele; de aceea, se și cade ca el să fie numit sculptor unic, pictor desăvârșit și arhitect minunat, ba chiar adevărat maestru al arhitecturii. Și putem spune, fără să greșim, că nu se înșală de loc cei ce-l numesc divinul, căci el a înmănușat în chip dumnezeiesc aceste trei arte, cele mai de laudă și cele mai iscusite din câte se află pe această lume, aducându-ne, cu ajutorul lor — întocmai ca și un zeu — nenumărate foloase.

Ajungă însă toate câte le-am spus în legătură cu cearta dintre cele două părți și cu părerea noastră.

Înapoiându-mă acum la primul meu gând, spun că voind ca — atât cât îmi îngăduie puterile mele — să scap de nesățioasa gură a vremii numele sculptorilor, pictorilor și arhitecților, care de la Cimabue încoace s-au bucurat în Italia de o oarecare faimă, și dorind ca această trudă a mea să fie tot atât de folositoare pe cât îmi propusesem să fie de plăcută, îmi pare că este nevoie ca, înainte de a ajunge la istorie, să fac o scurtă introducere la aceste trei arte în care au strălucit cei ale căror vieți vreau să le scriu, iar aceasta o fac pentru ca oricine să poată înțelege mai întâi lucrurile cele mai de seamă ale meșteșugului acestora, după care — cu mai mare plăcere și folos — să poată ști limpede prin ce anume s-au deosebit ei unul de altul și cât de mare folos au adus ei locurilor în care s-au născut și câtă frumusețe le-a dăruit; voi face, astfel, ca oricine să se poată folosi de operele și de știința acestora. Voi începe, așadar, cu arhitectura, ea fiind, pentru oameni, cea mai universală, cea mai trebuincioasă și cea mai folositoare, în slujba ei aflându-se — pentru împodobire — și celelalte două arte; voi vorbi apoi, pe scurt, despre toate soiurile de pietre, despre felurile chipuri și maniere de a construi cu ele — cu proporțiile cuvenite — despre felul în care se pot recunoaște clădirile bine făcute și bine gândite. Vorbind apoi despre sculptură, voi arăta cum se lucrează statuile, ce forme și ce proporții trebuie să li se dea și care sînt sculpturile bine făcute, cu toate învățăturile trebuincioase, oricît de tănuite ar fi ele. În cele din urmă, oprindu-mă la pictură, voi vorbi despre desen, despre felurile chipuri de a colora, despre desăvîșirea lucrărilor, despre cali-

tatea picturilor și despre orice lucru care ține de această artă: despre mozaicurile de toate felurile, despre niel, despre smalt, despre lucrările de damaschinărie, iar — la sfârșit — despre gravura după picturi. În felul acesta, am credința că ostenele mele vor fi și pe placul celor care nu se îndeletnicesc cu aceste arte și pe cel al celor care sînt de meserie și cărora le vor fi și de folos.

În afară de faptul că, în introducere, se vor întîlni din nou cu diferitele procedee de lucru, în « Viețile » artiștilor vor afla unde se află operele acestora, își vor da seama cu ușurință de desăvîrșirea sau de lipsa lor de desăvîrșire, vor învăța să deosebească o manieră de alta și vor putea să afle și cîte laude și cîtă cinstire i se cuvin celui care, în aceste nobile arte, unește talentul cu obiceiurile frumoase și cu o viață cinstită; și astfel, înflăcărați de atîtea laude primite de unii ca aceștia, se vor înălța și ei spre adevărata glorie.

Nu puține roade vor culege și din istorie — adevărată călăuză și dascăl al faptelor noastre — atunci cînd vor citi felurilele întîmplări prin care au trecut artiștii, fie din vina lor, fie — cel mai adesea — din vina destinului. Mi-ar mai rămîne numai să-mi cer iertare fiindcă am folosit uneori cîte un cuvînt care nu se află în limba toscană; nu vreau să vorbesc însă despre lucrul acesta, întrucît am avut întotdeauna grijă să folosesc expresiile și cuvintele proprii artelor noastre și nu pe cele frumoase sau alese cu gingășie de către scriitori. Să-mi fie deci îngăduit să folosesc în limba noastră cuvintele artiștilor noștri înșiși, iar bunăvoința mea să-i fie oricui pe plac întrucît nu am pornit la treabă pentru ai învăța pe alții ceea ce nu știu nici eu, ci împins numai de dorința de a păstra măcar astfel amintirea celor mai prețuiți dintre artiști — întrucît în atîtea zeci de ani n-am cunoscut pe nimeni care să fi amintit mare lucru despre ei. Oricum ar fi, prin aceste grele ostenele ale mele eu unul am căutat ca mai curînd să pun în lumină slăvitele lor fapte, arătîndu-mi măcar în parte recunoștința față de operele lor, de la care am deprins toate cîte le știu, decît ca, trăind în ticăloasă trîndăvie, să fiu cenzorul operelor altora, aducîndu-le învinuiri și muștrîndu-i, așa precum adeseori obișnuiesc unii să facă.

A venit însă vremea să trecem la fapte.

¹ Discuțiile cu privire la întâietatea uneia sau alteia dintre cele două arte au ocupat întregul secol al XVI-lea, iar unele aluzii cu privire la această temă se găsesc și în scrierile lui Leonardo da Vinci. După ce expune argumentele aduse de susținătorii fiecărei arte în parte, Vasari arată că sculptura și pictura sînt surori bune, fiice ale artei desenului.

² Este vorba de Pliniu cel bătrîn, cunoscutul naturalist roman, autorul lucrării *De rerum naturae*.

³ Personaj mitologic, fiul zeiței Thetis și al lui Peleu, regele mirmidonilor; Ahile este cel mai vestit dintre eroii *Iliadei* lui Homer.

⁴ Celebru sculptor atenian, născut către anul 390 î.e.n.).

⁵ Adică a înfățișării unei figuri sau a unei persoane, cu o înălțime mai mică decît cea reală, ca și cum ar fi privită de jos în sus. Pentru mai buna înțelegere a tuturor termenilor care urmează, a se vedea capitolele despre pictură din *Introducerea la cele trei arte*.

⁶ Ecoul unor credințe greșite — astăzi știindu-se că există plante și animale cu o longevitate mult mai mare.

⁷ Cel mai de seamă pictor grec din antichitate (sec. al IV-lea î.e.n.). S-a născut la Efes și a trăit la curtea lui Alexandru cel Mare.

⁸ Mitologia greacă vorbește despre el ca despre un sculptor care, după ce a executat statuia Galateei, s-a îndrăgostit de propria operă; la rugămințile lui, zeița Venus i-a dăruit acesteia viață.

⁹ În mitologia greacă, lîna de aur — aparținînd unui berbec înzestrat cu însușiri supranaturale — era păstrată în Colchida, de unde a fost răpită de Jason și de Argonauți.

¹⁰ Aerul.

¹¹ A se citi și « Viața » acestuia. Pictura de care vorbește Vasari înfățișă un Sfînt Gheorghe, astăzi pierdut.

INTRODUCERE
LA CELE TREI ARTE
ALE DESENULUI
ADICĂ
ARHITECTURA
SCULPTURA
ȘI PICTURA

DESPRE ARHITECTURĂ

I. DESPRE FELURITELE PIETRE CARE LE SÎNT DE FOLOS ARHITECȚILOR PENTRU ORNAMENTE, IAR SCULPTORILOR PENTRU STATUI

Nu mie mi se cade să arăt cît de mare este folosul pe care-l aduce arhitectura, mulți fiind scriitorii care au vorbit despre acest lucru pe larg și cu neasemuită râvnă. Dacă mă voi îndeletnici totuși cu aceasta, o voi face numai pentru a-i sluji pe artiștii noștri și pe toți cei care doresc să știe în ce fel trebuie făcute clădirile, în întregul lor, și cît de bine proporționate trebuie să fie ele pentru a căpăta acea frumusețe plină de grație, pe care este de dorit s-o aibă; voi aduna, așadar, pe scurt, tot ce mi se va părea a fi de trebuință în privința aceasta. Și ca să apară și mai limpede uriașa greutate a lucrării pietrei, care este foarte tare și se taie anevoie, vom vorbi separat, dar pe scurt, despre fiecare fel de piatră, din cele pe care le folosesc artiștii noștri și, în primul rînd, despre porfir. Aceasta este o piatră roșie, cu foarte mici puncte albe. adusă odinioară în Italia din Egipt. Nenumărate sînt operele care se văd lucrate din el, unele cu dalta, altele cu ferăstrăul, iar o parte din ele șlefuite, încetul cu încetul la roată sau cu corindon, în numeroase locuri văzînduse tot felul de asemenea lucrări: adică plăci de formă pătrată sau rotundă pentru pardoseli, și, tot astfel, statui pentru împodobit clădirile și un uriaș număr de coloane, mari și mici, precum și fîntîni cu capete înfățișînd felurite măști, sculptate cu cea mai mare pricepere. Se văd încă și azi morminte cu

figuri sculptate în baso sau semirelief, lucrate cu multă migală, cum ar fi, de pildă, cele din templul lui Bachus, dinafara Romei, la Sant'Agnesa de la morș mîntul în care se spune că este îngropată Sfînta Constanța, fîca împăratului Constantin, unde sînt sculptați numeroși copii, cu frunze de viță¹ și struguri, ce depun mărturie de greutatea pe care le-a întîmpinat cel care a lucrat în tăria acelei pietre.

În vremea noastră nu s-a mai scos din acest fel de piatră nimic desăvîrșit, deoarece artiștii noștri au pierdut meșteșugul de-a căli dălțile ca și celelalte scule trebuincioase lucrărilor de felul acesta. Adevărat este că și astăzi se folosește corindonul pentru a tăia blocurile pentru coloane, plăcile drepte pentru pardoseli și unele ornamente pentru clădiri, cu un ferăstrău de aramă, fără dinți, tras de doi oameni; cu ajutorul pulberii de corindon și al apei, care îl ține tot timpul umed, ferăstrăul sfîrșește prin a tăia porfirul. Și cu toate că multe minți, bine înzestrate, au încercat în diferite vremuri să afle chipul în care-l lucrau cei vechi, totul a fost în zadar; iar Leon Battista Alberti², cel dinfii care s-a trudit să lucreze în porfir — deși nu opere de seamă — nu a găsit nici el, printre multele feluri de căliri pe care le-a încercat, nici unul mai bun decît cel în sînge de țap; căci, deși nu scobea decît puțin cîte puțin, cînd lucra în acea piatră atît de tare care scotea tot timpul scînteii, oțelul acesta l-a slujit totuși, în așa fel, încît a izbutit să cioplească pe pragul ușii principale a bisericii Santa Maria Novella din Florența cele optsprezecelitere antice, destul de mari și frumos proporționate, ce se văd la intrare, tăiate într-o bucată de porfir, care litere alcătuiesc numele lui BERNARDO ORICELLARIO³. Tot astfel au lucrat mai apoi și alții, care s-au apucat să șlefuiască pietre și să repare coloane, folosind adică același secret.

În acest scop, se fac niște ciocane mari și grele, cu vîrșurile din oțel, călite cu multă grijă în sînge de țap, pînă ajung ca niște vîrșuri de diamant; cu care vîrșuri izbind cu răbdare porfirul și ciopliindu-l încet-încet și cît se poate mai bine, după nu puțină trudă și vreme, acesta poate fi rotunjit sau îndreptat, după cum îi place artistului; nici vorbă nu poate fi însă de statui, căci meșteșugul acesta nu-l mai cunoaște nimeni; îndelung și cu grijă lucrat, curățit cu corindon și frecat cu piele, por-

firul capătă și o deosebită strălucire. Și cu toate că—după cum se vede — mintea omenească se ascute pe zi ce trece, căutînd lucruri noi, artiștii din vremea noastră, care, în repetate rînduri, au încercat noi chipuri de a tăia porfirul cu oțeluri bine pregătite și călite în tot felul, s-au ostenit zadarnic pînă acum cîțiva ani (lucru care a fost arătat și mai sus). Chiar și în anul 1553, dăruindui *signor* Ascanio Colonna ⁴ papii Iuliu al III-lea un foarte frumos și vechi vas de porfir, larg de șapte coți, dar din care lipseau cîteva bucăți, papa voind să și împodobească via cu el, a poruncit să fie reparat; începîndu-se lucrul și încercîndu-se tot felul de mijloace — după sfatul lui Michelagnolo Buonarroti și al altor foarte cunoscuți maeștri — încercarea s-a dovedit, după îndelungată vreme, a fi zadarnică, mai cu seamă fiindcă nu se puteau tăia cu nici un chip cele cîteva bucăți în unghiuri ascuțite, așa cum o cerea nevoia. Iar Michelagnolo, deși deprins cu tăria pietrelor, s-a lăsat și el păgubaș, o dată cu ceilalți, făcîndu-se deci un alt vas.

Pînă la urmă, fiindcă în vremurile noastre, în ceea ce privește desăvîrșirea artelor, nu mai lipsea nimic altceva decît lucrarea măiestrită a porfirului și pentru ca să nu mai fie lipsă nici măcar asta, a fost descoperită și ea. În anul 1555, îndreptînd *signor* Duca Cosimo ⁵ cursul unui preafrumos izvor din grădina palatului său ce se chema de' Pitti, în curtea celui mai de seamă palat al său din Florența ⁶, pentru a face acolo o fîntînă de nemaiîntîlnită frumusețe, și aflînd printre diferitele sale resturi de piatră cîteva bucăți de porfir destul de mari, a poruncit să se facă din ele un vas rotund, cu picior, pentru poimena fîntînă; și pentru a-i înlesni meșterului lucrarea porfirului, a pus să se distileze din nu știu ce ierburi o licoare înzestrată cu atîta putere, încît, zvîrlind în ea uneltele de metal bine înroșite, acestea se călesc într-un mod deosebit de tare. Cu ajutorul acestui secret, așadar, și după desenele mele, a făcut Francesco del Tadda ⁷, sculptor în piatră din Fiesole, vasul pentru numita fîntînă avînd un diametru de doi coți și jumătate, așa cum — împreună cu piciorul său — se vede și astăzi în palatul despre care am vorbit. Del Tadda, socotind că secretul dat lui de către duce ar fi foarte prețios, a încercat să mai sculpteze și alte lucrări și a izbutit atît de bine, încît, în scurtă vreme, a făcut în trei ovale,

lucrate în semirelief și în mărime naturală, portretul ducelui Cosimo, al ducesei Leonora, precum și un cap al lui Isus Cristos, executându-le cu asemenea măiestrie încît părul și barba, deosebit de greu de reprezentat în arta sculpturii, i-au ieșit atît de bine că nici cei vechi nu-l pot întrece. Vorbind ducele Cosimo despre aceste lucrări cu Michelagnolo, atunci cînd Înălțimea sa a fost la Roma, lui Buonarroti nici nu-i venea să creadă că lucrurile ar putea sta astfel; și cum, din porunca ducelui, chiar eu trimiseseam la Roma capul lui Cristos, Michelagnolo l-a privit cu multă uimire, n-a precupețit nici o laudă și s-a bucurat nespus, văzînd cum, în vremurile noastre, sculptura se îmbogățește cu acest dar atît de neprețuit și atît de zadarnic așteptat pînă astăzi. După porfir, urmează *serpentina*⁸, care este o piatră de culoare verde mai curînd închis, cu unele dungi galbene pe toată lungimea pietrei, din care artiștii se trudes, în același chip, să scoată coloane și plăci pentru pardoselile construcțiilor; din acest fel de piatră nu s-au văzut însă niciodată statui, ci numai un nesfîrșit număr de piedestaluri pentru coloane și picioare de mese, precum și alte lucrări, mai grosolane. Această piatră se lucrează la fel ca porfirul.

Mai moale decît aceasta este piatra numită *cipollaccio*⁹, care se scoate din felurite locuri; este de culoare verde aprins și galbenă, iar înăuntru are niște pete negre pătrate, mici și mari, precum și albe, ceva mai mari; și nenumerate sînt locurile în care se văd, făcute din această piatră, coloane groase sau subțiri, porți și ornamente, dar nici într-un loc statui. Tot din ea este făcută și o fîntînă din Roma, la Belvedere¹⁰; e vorba de o fîridă dintr-un colț al grădinii, unde se află statuile Nilului și Tibrului; fîrida a fost făcută din ordinul papii Clement al VII-lea¹¹, după desenele lui Michelagnolo, pentru a înfățișa un fluviu străvechi și pentru ca acesta să apară — după cum și apare într-adevăr — cît mai frumos, în acest loc care închipuie niște stînci. Această piatră se lustruiește la fel ca porfirul și serpentina.

Iată acum o altă piatră, ce se cheamă *mischio*¹², din pricină că nu-i altceva decît un amestec de felurite pietre, pe care le-au strîns laolaltă și le-au întărit vremea și apele. Se găsește din belșug în felurite locuri ca, de pildă, în colinele de la Verona, în cele de la Carrara

și în cele din Prato din Toscana, ca și în cele de la Impruneta, din ținutul Florenței. Cea mai frumoasă și mai bună piatră de acest fel s-a găsit însă — nu de mult — la San Giusto a Monterantoli¹³, la cinci mile departe de Florența; cu piatră de aceasta m-a pus *signor* Duca Cosimo să împodobesc, în odăile noi¹⁴ din palat, ușile și sobele, care au ieșit foarte frumos. Piatra aceasta, care aduce cu alabastrul se lustruiește foarte frumos și e de culoare violet-roșcat, tărcată cu vine albe și gălbui. Cea cu bobul cel mai mărunț se află în Grecia și în Egipt¹⁵, avînd și o tărie mai mare decît a noastră, din Italia; rocile acestea au atîtea culori cîte a avut poftă să le dăruiască mama lor, natura, căreia i-a plăcut și i mai place încă să le aducă la desăvîrșire. Se văd în vremea noastră, la Roma, făcute din asemenea piatră, atît opere antice cît și moderne, ca vase, coloane, fîntîni, ornamente pentru porți, felurite plăci pentru a îmbrăca edificiile și nenumărate plăci pentru pardoseli. Se văd felurite soiuri de piatră, în mai multe culori; unele bat în galben și în roșu, altele în alb și în negru, altele în cenușiu și spre alb, pătate cu roșu și vîrstate în mai multe culori, ca de pildă, cu roșu, verde, negru și alb, care sînt numite orientale; și din acest fel de piatră are *signor* Duca, în grădina sa de la Pitti, un vas străvechi, larg de patru coți și jumătate, ceea ce e un lucru neînchipuit de rar. Din acest soi de piatră, cea care se află în colinele de la Verona e mult mai moale decît cea orientală; tot de la Verona se mai scoate încă un fel de asemenea piatră, puțin roșcată, bătînd în galben; astăzi, aceste soiuri de piatră se lucrează cu oțeluri călite, la fel de bine ca și cele de prin părțile noastre, făcîndu-se din ele ferestre și coloane, fîntîni și pardoseli, pervazuri pentru uși și cornișe, precum se vede în Lombardia, ba chiar în întreaga Italie.

Se găsește încă un fel de piatră foarte tare, mult mai puțin netedă, pătată cu negru și cu alb, iar uneori cu roșu, de o tărie și cu un bob asemenea celei căreia în mod obișnuit i se zice granit, în Egipt găsindu-se din aceasta blocuri uriașe, din care se scot lucrări de o înălțime de necrezut, cum sînt obeliscurile, piramidele și coloanele care se văd astăzi la Roma, sau ca acele uriașe căzi de baie pe care le avem la San Piero in Vincola, la San Salvatore del Lauro sau la San Marco, sau ca unele

coloane aproape nesfârșite ca înălțime, care, prin tăria și trăinicia lor, nu au avut a se teme nici de foc, nici de fier; tocmai din această pricină, de altfel, foloseau egiptenii această piatră pentru morții lor, scriind pe obeliscuri cu ciudatele lor litere viața celor mari, spre a păstra amintirea nobleței și meritelor acestora.

Mai venea din Egipt și un alt fel de granit, de culoare cenușie, bătînd mai mult în negru și în verde, cu puncte albe; foarte tare, fără îndoială, dar nu atît încît — cu mijloacele de călire a oțelurilor ce se cunosc astăzi — cioplitorii noștri să nu fie în stare ca, din blocurile ce le-au aflat puse în lucru pentru clădirea bisericii San Pietro, să facă coloanele și celelalte lucrări, dîndu-le zveltețea pe care au dorit-o, și același preafrumos lăciu ca al porfirului. Acest granit cenușiu poate fi găsit în multe părți din Italia, dar cele mai tari soiuri se află în insula Elba, unde romanii au avut tot timpul oameni care se ocupau cu scoaterea în mare cantitate a acestei pietre. Din ea sînt făcute coloanele porticului de la Ritonda¹⁶, care sînt foarte frumoase și de o mărime uriașă; se vede, de altfel, că piatra cînd se taie în carieră e mult mai moale decît după ce a fost scoasă și se lucrează cu mai multă ușurință¹⁷. Drept e că, de cele mai multe ori, se cere lucrată cu ciocane al căror vîrf trebuie să fie ca al celor folosite pentru lucrarea porfirului, iar partea lată să fie înzestrată cu dinți tăioși. Dintr-o astfel de piatră, care fusese tăiată din stîncă, ducele Cosimo a scos un vas rotund, larg de doisprezece coți¹⁸ și o masă de aceeași lungime pentru palatul și grădina de'Pitti.

Tot din Egipt, precum și din unele părți ale Greciei, se scoate un anume fel de piatră neagră, ce se cheamă piatră de încercare; i se spune astfel, fiindcă dacă vrei să încerci aurul, îl freci pe această piatră și i cercetezi culoarea; tocmai de aceea, fiind folosită la încercat aurul, i se și spune piatră de încercare. Din această piatră mai există încă un soi, cu alt bob, mai puțin neagră la culoare și de loc moale¹⁹; cei vechi au făcut din ea cîțiva sfîncși și alte animale, după cum se poate vedea în unele locuri din Roma, iar dintr-un bloc mai mare, statuia unui hermafrodit, aflată în Parione, laolaltă cu o minunată statuie de porfir²⁰. Această piatră este greu de cioplit, dar e deosebit de frumoasă și i se poate da un

luciu uimitor. Soiul acesta din urmă se găsește și în Toscana, în munții din Prato²¹, la zece mile depărtare de Florența, precum și în munții din Carrara; la mormintele din zilele noastre se văd, făcute din ea, numeroase sarcofage și cripte, ca în capela cea mai mare a bisericii Carmine din Florența, unde este mormîntul lui Piero Soderini²² (al cărui trup nu se află însă acolo), precum și un baldachin, făcute amîndouă din piatră de Prato, dar atît de bine lucrată și atît de lustruită, încît pare mai curînd o țesătură de mătase și nu o piatră lucrată și cioplită. Plăcile cu care e îmbrăcată pe dinafară, pe toată întinderea ei, biserica Santa Maria del Fiore din Florența, sînt făcute dintr-un alt soi de marmură, neagră și roșie, care se lucrează însă în același chip.

În Grecia și în întregul Orient se scot unele soiuri de marmuri albe, bătînd în galben, și foarte străvezii, folosite de cei vechi pentru băi și sere, precum și în toate acele locuri unde vîntul ar fi putut să-i supere pe locuitori; în tribuna²³ de la San Miniato a Monte, locaș al călugărilor din Monte Oliveto, dincolo de porțile Florenței, se văd încă și astăzi cîteva ferestre, care lasă să treacă lumina, dar nu și vîntul. Datorită acestei descoperiri, cei vechi se apărau de frig și și luminau locuințele. Din aceleași cariere se mai scoteau și alte soiuri de marmură, fără vine, dar de aceeași culoare, din care cei vechi făceau cele mai frumoase statui. Fiind cît se poate de fine, atît în ceea ce privește vinele cît și bobul, marmurile acestea mai erau folosite și de toți cei care sculptau capiteluri, ornamente și alte lucruri din marmură, ținînd de arhitectură; existau, din această marmură, blocuri uriașe, așa cum lasă să se vadă Giganții²⁴ din Montecavallo din Roma, sau statuia Nilului de la Belvedere²⁵, ca și oricare dintre cele mai vestite și mai frumoase statui. Acestea se recunosc a fi grecești²⁶, nu numai după marmură, ci și după chipul în care sînt lucrate capetele, după pieptănătură și după nasul care — de la îmbinarea sprîncenelor și pînă la nări — alcătuiește un pătrat. Marmura aceasta se lucrează cu unelte obișnuite, și cu trepanul, și se lustruiește cu piatră ponce și cu pămînt de Tripoli, cu piele și cu șomoioage de paie.

La Carfagnana, în munții Carrara, alături de munții Luni²⁷ se găsesc numeroase soiuri de marmuri, dintre care

unele sînt negre, altele bat în cenușiu, unele sînt pătate cu roșu, iar altele — care stau ca o coajă deasupra marmurilor albe — au doar vine cenușii și au căpătat această culoare numai fiindcă vremea, apa și pămîntul, departe de a le curăți, le-au dăunat. Se mai scot încă și alte soiuri de marmuri, care se cheamă *cipollini*²⁸, *saligni*²⁹, *campanini*³⁰ și *mischiati*³¹; de cele mai multe ori se scoate însă o marmură foarte albă și lăptoasă, plăcută la vedere și cum nu se poate mai bună pentru statui. S-au găsit, cu prilejul săpatului, blocuri uriașe, și chiar în zilele noastre s-au scos cîteva blocuri de cîte nouă coți, pentru a face din ele coloși, iar dintr-un astfel de bloc s-au scos în vremea noastră două, dintr-unul făcînduse, de către Michelagnolo Buonarroti³² statuia lui David, aflată la ușa palatului ducelui Florenței, iar din celălalt, grupul lui Hercule și Caccus, al lui Bandinello³³, aflat de cealaltă parte a aceleiași uși. Acum cîtiva ani a mai fost scos un bloc de nouă coți, pentru ca Baccio Bandinello să facă din el un Neptun pentru fîntîna pe care o construiește ducele în piață. Murind însă Bandinello, blocul i-a fost încredințat lui Ammannato³⁴, sculptor foarte talentat, spre a face din el tot un Neptun.

Din carierele de la Serravezza³⁵, din ținutul Pietrasanta, s-au putut scoate coloane, de aceeași înălțime, pentru fațada bisericii San Lorenzo din Florența; una din acestea, abia eboșată, se află lîngă poarta pomenitei biserici; dintre celelalte, o parte se află încă la carieră, iar restul în port, pentru a fi încărcate pe corăbii. Înapoi, dînd-ne însă la carierele de la Pietrasanta, voi spune că cei vechi și-au scos marmura de aici, așa că, pentru ași face statuile, minunații lor maeștri n-au folosit altă marmură în afară de aceasta; iar în timp ce li se scoteau blocurile pentru statuile lor, aceștia lucrau fără răgaz, ciopliind pe însăși piatra carierei chipuri omenești, rămășițele multora din acestea văzînduse încă și astăzi acolo. Sculptorii din zilele noastre își fac, de asemenea, statuile tot din această marmură, care se scoate nu numai pentru Italia, ci este trimisă și în Franța, Anglia, Spania și Portugalia.

Soiul acesta de marmură se găsește în blocuri mai mari, mai moi și mai plăcute la lucrat, putînd fi lustruită mai frumos ca oricare alta. E adevărat că, uneori, poți să dai peste niște vine, cărora sculptorii le zic *smerigli*

și care obișnuiesc să rupă uneltele. Bucățile acestea de marmură sînt eboșate cu niște unelte cărora li se spune *subbie* și care — mai groase sau mai subțiri — au vîrful ea un cui cu patru fețe; după aceasta se lucrează cu niște dălți numite *calcagnuoli*, care au o creștătură pe mijlocul tăișului; se continuă, astfel, cu unele din ce în ce mai subțiri și cu mai multe creștături, iar cînd marmura este șlefuită se folosește, pentru săpat în ea, o altă daltă. Toate uneltele acestea se numesc dălți și se lucrează cu ele treptat-treptat, statuile desăvîrșindu-se încetul cu încetul; ridicăturile rămase pe marmură sînt înlăturate apoi cu ajutorul unor pile de fier, drepte sau îndoite, după care, șlefuiindu-se totul cu piatră ponce se dă, încet-încet, înfățișarea dorită; și ca să nu crape marmura, găurile se dau cu un trepan, mai mare sau mai mic, cîntărind cîte douăsprezece, iar cîteodată chiar cîte douăzeci de livre unul; sculptorii au felurite asemenea unelte, de care se slujesc atît pentru a da găuri de felurite mărimi cît și pentru ași duce la bun sfîrșit și desăvîrși lucrările. Din marmurile albe, cu vine cenușii, sculptorii și arhitecții fac ornamente pentru uși și coloane pentru clădiri de tot felul, precum și plăci pentru pardoseli, sau pentru a îmbrăca edificiile, ca și pentru diferite alte lucrări; tot astfel se petrec lucrurile și cu toate marmurile numite *mischiati*.

Marmurile *cipollini* sînt de un alt soi, de culoare și de granulație deosebite, și nu au fost găsite pînă acum decît la Carrara; ele bat spre verde, sînt pline de vine și sînt folosite pentru tot felul de lucrări, dar nu și pentru statui. Cele cărora sculptorii le zic *saligni* și care par ca o piatră înghețată au în compoziția lor niște puncte strălucitoare, la fel cu sarea, și sînt oarecum străvezii; din ele se pot lucra statui, dar cu multă trudă, din pricina mărimii și tăriei bobului, precum și din pricină că pe vreme umedă mustesc din ele într-una picături de apă, de parcă ar asuda. Marmurile numite *campanini* sînt acelea care răsună în timpul lucrului, dînd un sunet mai ascuțit decît al celorlalte: sînt tari, crapă mai ușor decît celelalte și se scot de la Pietrasanta. În cîteva cariere de la Serravalle și de la Campiglia se scot cîteva feluri de marmură, minunată, în cea mai mare parte, pentru sculptura în relief, iar uneori foarte bune și pentru statui. În ținutul Pisei, în muntele San Giuliano, se scoate, de asemenea,

un soi de marmură care aduce cu piatra de var; din acesta s-au lucrat plăci cu care s-au îmbrăcat pe din afară Domul și Cimitirul din Pisa, pe lângă multe alte ornamente ce pot fi văzute în acest oraș.

Se mai scoate încă și un alt soi de piatră, numită travertin, folosită mult pentru construcții și sculpturi de tot felul, piatră care se găsește în multe locuri din Italia, cum ar fi, între altele, ținuturile Lucca, Pisa sau Siena; blocurile cele mai mari și cele mai bune, adică cele mai puțin tari, se scot de la Tivoli, pe malurile râului Tevere; toată această marmură pare să fie un amestec înghețat de apă și pământ, în care, din pricina răcelii și asprimii apei, îngheață și se pietrifică nu numai pământul, dar și trunchiurile, ramurile și frunzișul copacilor. Din acest soi de piatră, cei vechi au înălțat cele mai minunate construcții din câte au făcut ei, cum ar fi Coliseele³⁶, Vistieria Sfinților Cosma și Damian³⁷ și multe altele. Piatra aceasta este cum nu se poate mai bună pentru zidărie, cioplinându-se și scoțându-se din ea blocuri pătrate; poate fi ușor acoperită cu stuc, iar în acesta se pot tăia orice ornamente, după cum au făcut cei vechi când au lucrat marile porți ale Coliseului ca și în multe alte locuri sau cum a făcut, în zilele noastre, Antonio da San Gallo³⁸, în sala premergătoare capelei din palatul papal, pe care a construit-o din travertin acoperit cu stuc, unde a făcut numeroase și foarte frumoase sculpturi. Mai mult însă decât de oricare altul, această piatră a fost înnobilită de Michelagnolo Buonarroti, cu prilejul ornamentării palatului Farnese³⁹, punând să se facă din ea, cu o minunată pricepere, ferestre, măști, console și multe alte asemenea lucruri neobișnuite, lucrate toate ca și cum ar fi fost din marmură, așa încât alte ornamente, mai frumoase decât acestea, nici nu se pot vedea. Ceea ce depășește însă orice minune este bolta uneia din cele trei tribune ale bisericii San Pietro, ale cărei părți au fost astfel îmbinate întit nu numai că au căpătat o deosebită tărie, dar, văzute de jos, par să fie făcute dintr-o singură bucată.

Iată acum un alt soi de pietre care bat în negru și nu le slujesc arhitecților decât pentru acoperirea clădirilor. Acestea sînt plăci subțiri, produse strat cu strat de către natură și vreme, spre folosul oamenilor, care mai fac din ele și vase — lucrîndu-le în așa fel încît plăcile să se

îmbine una într-alta — punînd apoi ulei, după măsura vasului, în care se păstrează în deplină siguranță. Piatra aceasta se găsește pe coasta de la Genova, într-un loc care se cheamă Lavagna, de unde se scot bucăți lungi de cîte zece coți; pictorii o folosesc și ei ca să picteze pe ea în ulei, picturile păstrîndu-se astfel mult mai mult decît pe alte materiale, așa cum se va arăta, la locul cuvenit, în capitolele despre pictură. Aceleași lucruri se pot spune și despre piatra care se cheamă *piperno* și căreia mulți îi zic *peperigno* ⁴⁰, o piatră negricioasă și buretoasă ca și travertinul, care se scoate din cîmpia din jurul Romei; în multe locuri, ca la Roma și Napoli, se fac din ea pervazuri pentru uși și ferestre, iar pictorii o folosesc pentru a picta pe ea în ulei, așa precum se va spune la locul cuvenit. Este o piatră atît de uscată, de parcă ar fi arsă în foc.

În Istria se mai scoate o piatră albă-vineție, care crapă ușor și pe care o folosește nu numai orașul Veneția, dar și întreaga provincie Romagna, pentru toate lucrările de sculptură, atît în relief cît și decorative; este lucrată cu anume scule și unelte de fier mai lungi decît cele obișnuite — și îndeosebi cu niște ciocănele — mergînd pe firul pietrei, căreia nu-i trebuie mult ca să se spargă. Multă piatră de acest fel a folosit la lucrările sale *messer* Iacopo Sansovino ⁴¹, care a construit în Veneția clădirea în stil doric numită *de la panetteria* ⁴² și pe aceea în stil toscan a monetăriei ⁴³ din Piața San Marco. Această piatră e înrudită cu piatra de var de prin părțile noastre și, după cum s-a spus, crapă cu ușurință.

Ne rămîne acum să vorbim despre piatra albăstruie — sau cenușie — numită *macigno* ⁴⁴, precum și despre piatra tare, mult folosită în regiunile muntoase ale Italiei și îndeosebi în Toscana, dar mai ales în Florența și întregul ei ținut. Aceea care se cheamă piatră albăstruie este un soi care bate în albastru, iar uneori în cenușiu; se scoate de la Arezzo, unde se află cariere în cîteva locuri, de la Cortona, de la Volterra și din toți Apeninii; cea din munții de lîngă Fiesole este deosebit de frumoasă și se scot de acolo blocuri uriașe, așa precum vedem la toate clădirile din Florența făcute de Filippo *di ser* Brunellesco, care a luat de acolo toată piatra pentru bisericile San Lorenzo și Santo Spirito ⁴⁵; tot de acolo s-a scos și uriașa cantitate de piatră din care sînt ridicate clădirile din acel oraș.

Piatra aceasta este foarte frumoasă la vedere, dar — dacă stă în umezeală, în ploaie sau în ger — se sfărîmă și se desface în foi subțiri; la adăpost, durează însă o veșnicie. Mult mai trainică decît ea și mai frumoasă la culoare este însă un alt soi de piatră albăstruie, care se cheamă astăzi piatră de groapă; cînd se sapă ca să fie scoasă din pămînt, primul strat se vedește grosolan și plin de pietriș; al doilea are noduri și crăpături, dar al treilea e minunat, căci este cel mai fin. Avînd o granulație fină, în care se lucrează ușor, Michelagnolo a folosit-o pentru biblioteca și sacristia din San Lorenzo ⁴⁶, construite pentru papa Clement, și s-a îngrijit ca atît cornișele și coloanele cît și oricît altă lucrare să fie făcute cu atîta rîvnă, că nici din argint dacă ar fi fost făcute, nu ar fi părut mai frumoase. Piatra aceasta se șlefuește atît de frumos, încît nici nu se poate dori pentru acest fel de lucrări ceva mai bun decît ea. De aceea, la Florența, s-a și poruncit prin lege, ca această piatră să fie folosită numai pentru clădirile publice și cu îngăduința conducătorilor orașului. Destul de multă piatră de acest soi a pus în lucru și ducele Cosimo, atît pentru coloanele și ornamentele *loggiei* ⁴⁷ din Mercato Nuovo ⁴⁸ cît și pentru tribuna ⁴⁹ începută de Bandinello în sala cea mare a palatului, ca și în cealaltă, din fața ei; cea mai mare cantitate de piatră folosită vreodată undeva a pus-o însă în lucru Înălțimea sa, în sala magistraților, pe care a început s-o construiască după planurile și sub conducerea lui Giorgio Vasari, arhitectul ⁵⁰.

În afara acesteia, mai există tot în munți, încă un soi de piatră albăstruie, mai zgrunțuroasă, mai tare și nu atît de colorată — din pricina nodurilor — dar rezistentă la apă și la ger, din care se fac statui și tot felul de ornamente sculptate. Din ea este făcută statuia Abundenței, lucrată de Donatello ⁵¹ și așezată pe coloana din Mercato Vecchio din Florența, precum și multe alte statui executate de artiști de seamă, nu numai în acest oraș, ci și în întregul ținut.

Piatra tare se scoate din felurite locuri ⁵²; e rezistentă la apă, la soare, la frig, și la orice vremeială; se lucrează frumos, dar cere timp îndelungat, și nu este scoasă în blocuri prea mari. Din ea au fost făcute, atît de Goți ⁵³ cît și de artiștii din vremea noastră, cele mai frumoase clădiri din Toscana, după cum se poate vedea, în Florența,

în zidul de legătură al celor două arce care alcătuiesc uşile principale ale oratoriului San Michele, lucrare cu adevărat vrednică de mirare, făcută cu deosebită iscusinţă ⁵⁴. Din acest soi de piatră este zidit şi palatul de Signori ⁵⁵, Loggia, Or San Michele şi toată partea dinăuntrul bisericii Santa Maria del Fiore, precum şi toate podurile din oraş, palatul familiei Pitti şi cel al familiei Strozzi ⁵⁶. Piatra aceasta, fiind mai tare, trebuie lucrată cu ciocănaşul, în timp ce toate celelalte pietre de care am vorbit mai sus trebuie lucrate la fel cu marmura. Cu toate acestea, oricît de bune ar fi pietrele şi oricare ar fi călirea uneltelor, arta, priceperea şi judecata celor care lucrează sînt de neapărată trebuinţă, căci deosebirile dintre artiştii sînt uriaşe cînd e vorba să dea graţie şi frumuseţe lucrărilor pe care le execută, chiar dacă folosesc cu toţii aceleaşi mijloace. În chipul acesta se poate deosebi şi cunoaşte cît de desăvîrşite sînt lucrările celor destoinici şi cît ale celor nepricepuţi. Atît frumuseţea cît şi celelalte însuşiri ale celor mai lăudate lucrări — socotite astfel de către cei care se pricep — atîrnînd deci de înalta desăvîrşire pe care o au acestea, artiştii sînt datori să nu cruţe nici o trudă pentru a da numai opere frumoase şi desăvîrşite, ba chiar mai mult decît atît.

¹ Tocmai frunzele de viţă au făcut să se creadă că e vorba de un templu al lui Bachus. În realitate, e vorba de o biserică creştină, de formă rotundă. Sarcofagul de porfir, de care vorbeşte Vasari, datînd din secolul al IV-lea (e.n.), a stat acolo pînă în anul 1788, cînd a fost mutat în Muzeul Vaticanului.

² Distins reprezentant al culturii Renaşterii, unul din cei mai mari savanţi ai vremii sale, autor al unor cunoscute tratate despre arhitectură, sculptură şi pictură, scrise în limba latină; el însuşi arhitect şi sculptor. Vezi şi « Viaţa » lui.

³ În realitate, după cum se şi poate vedea, sînt nouăsprezece litere. Bernardo Orselli sau Rucellai îşi pusese grădinile (*Orti Orselli*) la dispoziţia cunoscutei Academii platonice din Florenţa pe vremea lui Lorenzo il Magnifico. Numele de *Orselli* vine de la *Orsello* plantă din care se scoate o vopsea de un roşu aprins, cu al cărei cormer familia dei Rucellai îşi adunase averea. Faşada bisericii Santa Maria Novella îi fusese comandată lui Leon Battista Alberti de Giovanni dei Rucellai, tatăl lui Bernardo.

⁴ Fratele poetei Vittoria Colonna, cunoscută mai ales pentru dragostea pe care i-a inspirat-o lui Michelangelo. Vasul, care este uriaş — avînd

un diametru de patru metri și jumătate — se află astăzi în sala rotundă a Muzeului Vaticanului.

⁵ Cosimo de' Medici (1519—1574), fiul vestitului condotier Giovanni dalle Bande Nere.

⁶ Așa numitul Palazzo Vecchio (Palatul cel Vechi).

⁷ Francesco Ferrucci zis del Tadda, cunoscut sculptor în piatră, mort în anul 1585. Dintre operele sale mai cunoscute, amintim, în deosebi, statuia Justiției, așezată pe coloana de granit din piața Santa Trinità din Florența. Mai puțin înclinat decât Vasari spre adularea ducelui Cosimo, Cellini îi atribuie lui del Tadda meritul descoperirii procedeului de călire a sculelor pentru lucrarea porfirului (*Della Scultura*, cap. al VI-lea).

⁸ E vorba, după cât se pare, de o marmură de culoare verde închis, foarte tare, pe care romanii o aduceau din Egipt și o foloseau în mozaicurile pentru pardoseli.

⁹ De la italianescul *cipolla* — ceapă. Nu se înțelege prea bine deosebirea dintre aceasta și marmura *cipollino*, despre care Vasari vorbește ceva mai departe.

¹⁰ Fântâna a fost făcută din porunca papii Iuliu al II-lea pentru statuia fluviului Tigris din Asia (aflată astăzi în Muzeul Vaticanului, împreună cu cea a Nilului, găsită într-un templu al zeiței Isis).

¹¹ Fostul cardinal Giulio de' Medici, ajuns papă în 1523, sub numele de Clement al VII-lea. Cunoscut în istorie prin conflictele avute cu împăratul Carol Quintul și cu Henric al VIII-lea, regele Angliei.

¹² *Mischio* înseamnă amestec.

¹³ San Giusto a Monte Martiri, între văile râurilor Ema și Greve.

¹⁴ Este vorba de anumite încăperi din Palazzo Vecchio, reparate și pictate de Vasari.

¹⁵ În Egipt, se scoate din apropiere de Luxor.

¹⁶ Clădire numită în mod obișnuit Panteonul din Roma. Șapte coloane sînt cenușii, iar nouă sînt roșii. Porticula fost reconstruit de împăratul Adrian.

¹⁷ Afirmția poate să fie adevărată pentru pietrele care, aflîndu-se în carieră, au o anumită umiditate.

¹⁸ Vasul a fost lucrat de sculptorul florentin Tribolo (Niccolò de' Pericoli) care a trăit între anii 1500 și 1550, fiind unul din cei mai buni elevi ai lui Sansovino.

¹⁹ Bazaltul, probabil.

²⁰ Amîndouă aceste statui, din care una era sculptată în bazalt negricios iar cealaltă în porfir, îl înfățișau pe zeul Apolo și se află astăzi în Muzeul din Napoli.

²¹ Este o marmură cenușie căreia i se mai spune și *granitone*. Nu are însă tăria granitului.

²² Piero Soderini (1450—1513) a fost unul din frunzașii partidului republican, dușman al Familiei de' Medici, după a cărei alungare din Florența — 1502 — a fost numit gonfalonier (înaltă funcție de stat). Mormîntul de care vorbește Vasari are numai sarcofagul făcut din piatră de Prato, baldachinul fiind lucrat din marmură. A fost lucrat de Benedetto da Rovezzano, în anul 1513. Piero Soderini, mort în exil, a fost îngropat la Roma.

²³ În bisericile romano-catolice tribuna se află în spatele altarului cel mare și este de formă rotundă.

55 ²⁴ E vorba de statuile lui Castor și Pollux și sînt copii făcute de romani

după originalele g cești. Se află în actuala piață del Quirinale din Roma.

²⁵ Vezi nota nr. 10.

²⁶ Prin justetea acestei observații, Vasari dovedește, o dată în plus, adâncimea cunoștințelor sale cu privire la arta greco-romană. În sculptura romană nasul era înfățișat mai apropiat de realitate și nu printr-un tip idealizat, cum se întâmpla, de obicei, în cea greacă.

²⁷ Cuprinzând îndeosebi partea superioară a râului Serchio, Garfagnana (Carfagnana) nu are un relief muntos, iar munții Carrarei nu sînt în această regiune.

²⁸ Vezi nota nr. 9. Mai departe, Vasari va da el însuși explicații mai ample în legătură cu aceste marmuri.

²⁹ Traducerea exactă: *de sare*. Vezi și explicațiile date de Vasari.

³⁰ De la italianescul *campana* — clopot. Idem ca mai sus.

³¹ Amestecate, pestrițe la culoare.

³² Vezi «Viața» lui Michelangelo Buonarroti, unde Vasari vorbește pe larg despre această statuie.

³³ Vezi «Viața» acestuia.

³⁴ Bartolommeo d'Antonio Ammannati (1511—1592), sculptor și arhitect florentin, în slujba ducelui Cosimo. Dintre lucrările sale de sculptură, cea mai cunoscută este tocmai acest Neptun, terminat în anul 1575 și aflat astăzi în piața Signoriei din Florența.

³⁵ La confluența râurilor Serra și Vezza, de unde îi vine și numele. Mari cantități de marmură a scos de aici Michelangelo.

³⁶ Se înțelege, în special, Coliseul din Roma, iar apoi alte cîteva teatre mai mici.

³⁷ Vistieria (l'Erario) se afla în templul lui Saturn, ale cărui urme se mai văd încă în For. În schimb, clădirea închinată Sfinților Cosma și Damian este fostul *Templum Sacrae Urbis*, în care a fost găsit un plan al vechii Rome, datînd din antichitate. Apare limpede deci eroarea săvîrșită de Vasari, cînd a luat aceste două clădiri drept una singură.

³⁸ Vezi «Viața» lui. E vorba de așa-numita Sala Regia, bogat împodobită cu lucrări în stuc, datorite nu numai lui Antonio da Sangallo ci mai ales lui Pierin del Vaga.

³⁹ Este lucrat, în cea mai mare parte, de Antonio da Sangallo și a fost continuat, după moartea acestuia (în 1546), de către Michelangelo, care a executat cornișa fațadei, a terminat al doilea ordin de coloane al curții interioare și l-a construit pe al treilea. Decorațiile sînt executate parte în stuc, iar parte în travertin.

⁴⁰ Ambele denumiri vin de la cuvîntul italianesc *pepe* (piper) și se explică prin aceea că piatra (de origine vulcanică) arată ca și cum ar cuprinde boabe de piper în compoziția sa. Este de fapt un fel de ardezic.

⁴¹ Iacopo Tatti, cunoscut, mai ales, sub numele de Sansovino: vestit sculptor italian, născut la Florența (1486—1570).

⁴² Este vorba de clădirea cunoscută sub numele de *Libreria* (bibliotecă), ridicată de Sansovino pe locul unde fusese mai înainte un depozit de grîne — al cărui nume (*Paretteria*) — se mai folosea, probabil, și după 1537, anul construcției noului edificiu.

⁴³ Construită de Sansovino, în anul 1535.

⁴⁴ De la cuvîntul italianesc *macina* (piatră de moară). Piatră compusă din nisip și argilă, cimentată cu carbonat de calciu.

⁴⁵ Cunoscutе biserici din Florența, pe care Vasari le va mai pomeni încă de multe ori în cuprinsul acestei cărți.

⁴⁶ Cea dintâi este faimoasa bibliotecă numită Laurenziana, după numele întemeietorului ei (Lorenzo de' Medici, il Magnifico); în cea de a doua se află mormintele lui Giuliano și Lorenzo de' Medici, sculptate de Michelangelo.

⁴⁷ Galerie deschisă, susținută de pilaștri sau coloane.

⁴⁸ *Piața Nouă. Loggia* de care vorbește Vasari a fost executată de Giovan Battista del Tasso între anii 1547 și 1551. I se mai spune și *Loggia* purcelului (del Porcellino).

⁴⁹ Aluzie la tribuna (locul de unde se lua cuvîntul) din sala numită *A celor cinci sute*, construită de Baccio Bandinelli și Giuliano di Baccio d'Agnolo.

⁵⁰ Unele ediții socot că e vorba de strada magistraților, nume sub care apare, chiar în documente, palatul degli Uffizi, construit de Giorgio Vasari — între 1560 și 1574 — pentru a adăposti în el o parte a birourilor administrației de stat din Florența lui Cosimo I.

⁵¹ Terminată de Donatello în 1431. A stat în Mercato Vecchio (Piața Veche) pînă în 1722, cînd a fost dusă în Muzeul San Marco, laolaltă cu alte opere ce amintesc de vechiul centru al Florenței.

⁵² Munții Ripaldi și Campora, în apropiere de Florența.

⁵³ E vorba de artiștii din Evul Mediu, care au construit în stil ogival și sau inspirat în sculpturile lor din arta franceză. Deși impropriu, termenul de artă gotică — folosit pentru prima oară de Vasari — a rămas consacrat.

⁵⁴ *Loggia* oratoriului San Michele din Florența a rămas deschisă pînă în 1365 cînd Simone di Francesco Talenti și elevii săi au închis arcadele, terminînd lucrarea în 1381.

⁵⁵ *I signori* sau *priori* alcătuiau guvernul republicii florentine și erau aleși pe cîte două luni, din reprezentanți ai tuturor breslelor.

⁵⁶ Cunoscute familii florentine, adversare ale familiei de' Medici

II. CE ÎNSEMNEAZĂ LUCRAREA UNGHIULARĂ SIMPLĂ ȘI LUCRAREA UNGHIULARĂ SCULPTATĂ

După ce am vorbit în general despre toate soiurile de piatră pe care le folosesc artiștii la lucrările lor fie pentru sculpturi, fie pentru ornamente, vom spune acum că, atunci cînd piatra slujește pentru construcții, orice lucrare la care se întrebunțează echerul și compasul — și care are colțuri — se cheamă lucrare unghiulară

lară. Această denumire se trage de la fețe și de la muchii, care sînt în unghi drept și, din această pricină, orice fel de cornișă sau alt element de construcție — care este drept sau înclinat și are colțuri — este o lucrare unghiulară, aceasta fiind chiar și denumirea populară pe care o folosesc artiștii între ei. Dacă piatra nu rămîne însă netedă ci — pe anumite părți, alese de cel care sculptează — se cioplesc, pe cornișă și frize, frunze sau ornamente în formă de ou, de fus, dințate ori în formă de solzi, precum și altele de alt fel, avem atunci de-a face cu ceea ce se numește o lucrare unghiulară sculptată sau o lucrare sculptată.

Asemenea lucrări, simple sau sculptate, stau la baza tuturor ordinelor arhitectonice: rustic, doric, ionic, corintic și compozit și tot astfel — pe vremea Goților — au fost făcute și lucrările în maniera germană; de altfel, nici o lucrare ornamentală nu poate fi executată fără să se facă mai întîi o lucrare unghiulară simplă, iar apoi una sculptată, fie că e vorba de pietrele numite *mischi*, de marmură sau de orice alt fel de piatră, fie că e vorba de cărămizi — care urmează să fie acoperite cu stuc modelat — fie, în sfîrșit, că e vorba de lemn de nuc, de plop alb sau de orice alt soi de lemn. Dar, fiindcă nenumărați sînt cei ce nu sînt în stare să vadă deosebirile care există între un ordin și altul, în capitolul care urmează vom vorbi despre fiecare în parte, cît mai pe scurt ne va fi cu putință.

III. DESPRE CELE CINCI ORDINE ARHITECTONICE — RUSTIC, DORIC, IONIC, CORINTIC ȘI COMPOZIT — ȘI DESPRE MANIERA GERMANĂ

Ordinul numit rustic este mai scund și mai grosolan decît restul ordinelor, fiind începutul și temeiul tuturor celorlalte, și este folosit la profilarea celor mai simple 58

cornișe — și deci și a celor mai frumoase — precum și la capiteluri și la soclurile acestora, ca și la oricare altă parte a lor. Soclul — sau pedestalul, cum ne place nouă să-i spunem — pe care se sprijină coloanele, este prismatic, avînd la partea de jos o cingătoare puternică, iar în partea de sus o alta, care-l înconjură ca un fel de cornișă. Înălțimea coloanei este de șase ori mai mare decît diametrul de jos, la fel ca la persoanele scunde și în stare să poarte greutatea.

Anticii s-au slujit de acest ordin pentru uși și ferestre ca și pentru ridicarea podurilor, apeductelor, trezoreriilor, castelelor, turnurilor și fortărețelor pentru păstrarea mușiniilor și tunurilor, precum și pentru construcția porturilor la mare, a închisorilor și a altor locuri întărite ale căror muchii dinafară se fac în mai multe fețe, foarte frumoase. Acestea se împart în mai multe feluri; adică ori netede — spre a nu face din ele scară pe ziduri (căci dacă ar ieși prea mult în afară ar putea fi folosite drept scară și ar îngădui cu ușurință cățărarea pe ele) ori în alte chipuri, precum se vede în numeroase locuri și — îndeosebi — în Florența, pe fațada principală a mării fortărețe construite din porunca lui Alessandro ¹, primul duce al Florenței; fațada aceasta, pentru a aminti de blazonul familiei Medici, este lucrată în mai multe fețe și sfere turtite, atît unele cît și altele fiind executate într-un relief foarte puțin înalt. Asemenea lucrări se întîlnesc în număr mare la vilele florentinilor, la portalele și la intrările caselor și ale palatelor și, în afara frumuseții și podoabei pe care le aduc ținutului, ele mai însemnează și un folos și o înlesnire pentru cetățeni. Orașul este însă mult mai din belșug înzestrat cu minunate clădiri făcute din blocuri de piatră, cum ar fi casa Medici, fațada palatului Pitti, palatul Strozzi și nenumărate altele. Și cu cît sînt mai trainice și mai simple, și ridicate după planuri bine întocmite, cu atît sînt mai frumoase și mai măiestrit împodobite aceste clădiri pe dinăuntru; tocmai de aceea se și cuvine ca acest fel de construcții să dăinuie mai mult decît celelalte, mai ales că blocurile de piatră sînt mai mari iar îmbinările mult mai bine făcute, întreaga clădire fiind legată piatră cu piatră. Și fiindcă sînt netede și trainice, nenorocirile pricinuite de soartă sau de vreme nu le pot fi atît de dăunătoare, pe cît le sînt celor sculptate și traforate, pe care, cum

spunem noi, rîvna sculptorilor le-a lăsat în bătaia vînturilor.

Ordinul doric a fost cel mai greoi pe care l-au avut grecii, dar și cel mai puternic, iar diversele lui elemente au fost mult mai bine legate între ele decît ale celorlalte ordine; tocmai de aceea, nu numai grecii dar și romanii au hărăzit aceste construcții războinicilor, cum ar fi comandantii de oști, consulii și pretorii; dar mai cu osebire zeilor lor, ca Jupiter, Marte, Hercule și alții, avînd întotdeauna grijă să deosebească edificiile, după cei cărora le erau construite, făcîndu-le din piatră netedă sau sculptată, mai simple sau mai bogate, în așa fel încît să se poată cunoaște rangul și deosebirile dintre comandantii de oști sau dintre cei care puneau să li se ridice asemenea clădiri. Iată de ce se și vede că la construcțiile făcute de cei vechi a fost folosită multă artă în ridicarea acestora, atît în ce privește profilurile cornișelor dorice, care sînt pline de grație, cît și în ce privește îmbinarea și deosebita frumusețe a fiecărei părți care intră în alcătuirea lor.

Se mai vede de asemenea că trunchiurile coloanelor acestui ordin dovedesc o mare înțelegere a proporției, ca unele care nefiind nici prea groase, nici prea subțiri, au o formă asemănătoare — după cît se spune — cu trupul lui Hercule, fiind în stare, prin masivitatea lor, să sprijine greutatea arhitravelor ², frizelor ³, cornișelor ⁴ ca și a restului clădirii, care vine deasupra. Acest ordin, mai sigur și mai puternic decît celelalte, i-a plăcut mult ducelui Cosimo, care — tocmai de aceea — mîncărat ca tot de formă dorică să fie și clădirea bogat ornamentată cu piatră, pe care mîncărat poruncit să i-o fac — pornind de lîngă palatul său și mergînd pînă la malul fluviului Arno — pentru treisprezece magistrați civili ai orașului și ținutului stăpînit de el ⁵.

Pentru a folosi din nou adevăratul fel de a construi, care cere ca arhitravele să fie așezate deasupra coloanelor, și fără să mai săvîrșesc greșeala de a îndoi arcele galeriilor deasupra capitulurilor, am urmat calea cea dreaptă — bătută de cei vechi — așa precum se poate vedea la această construcție. Acest fel de a construi fusese părăsit de către arhitecții de odinioară din pricină că arhitravele de piatră, vechi sau moderne, se rupeau — toate sau în cea mai mare parte — la mijloc, deși 60

arcele de cărămidă simplă nu se sprijină decît pe punctele trainice ale coloanelor, arhitravelor, frizelor și cornișelor, pe care aproape că nu le ating și nici nu le îngreunează: iată de ce eu, după ce am cercetat totul îndelung, am găsit în cele din urmă o cale minunată care — așa cum arată experiența — mi-a îngăduit să pot face din nou arhitrave sigure, fără nici un punct șubred, totul rămînînd atît de sigur și atît de trainic încît mai mult nici nu s-ar putea dori.

Calea pe care am mers este cea pe care o voi arăta mai jos spre folosul lumii și al artiștilor ⁶.

Deasupra coloanelor și capitelurilor fiind așezate arhitravele, care se îmbină una cu alta chiar în punctul trainic al coloanelor, se formează un cub: așa, de pildă, dacă grosimea coloanei este de un cot, iar lățimea și înălțimea arhitravei sînt tot de un cot, cubul frizei va avea și el aceeași mărime, lăsîndu-se însă în partea din față o optime de cot pentru îmbinarea cu plumb, scobindu-se după aceea un șanț în unghi ascuțit, pe fiecare parte a cubului, tot de o optime de cot, dacă nu chiar mai mult. Acoperind spațiul dintre coloane, friza se împarte în trei părți, din care cele două de pe laturi se unesc în unghi ascuțit, pentru a înconjura cubul și a-l strînge ca un arc; deasupra coloanelor, partea din mijloc a frizei va apăsa pe dinăuntru și va fi îmbinată în unghi ascuțit pînă la jumătate; cealaltă jumătate va fi pătrată, cu laturile drepte și va strînge ca un arc, arătînd totuși pe dinafară că e zidită drept. Se face apoi în așa fel ca pietrele frizei să nu se sprijine pe arhitravă, ba nici să n-o atingă măcar și pentru aceea, arcul care se face se susține singur și nu împovărează arhitrava. După aceasta, pentru împlinirea frizei, se zidește din cărămidă un arc plat, înalt cît friza, care leagă un cub de altul, pe deasupra coloanelor. După care se lucrează o bucată de cornișă, mare cît cubul de deasupra coloanelor și care în partea dinafară seamănă cu friza, iar în partea dinăuntru are aceeași scobitură în unghi ascuțit, pe care o are și cubul; trebuie căutat apoi ca și cornișa — la fel cu friza — să fie făcută tot din trei bucăți, din care cele două din margini s-o strîngă pe cea din mijloc foarte tare, deasupra cubului frizei. Cu acest fel de a lucra oricine poate să vadă

sprijină, aproape în întregime, pe arcul de cărămizi. Astfel, fiecare parte ajutându-se singură, arhitrava își susține numai greutatea ei, fără primejdia de a se rupe cîndva din pricina unei prea mari încărcături. Și fiindcă experiența ne arată că acest fel de a lucra este cît se poate de sigur, am vrut să-l amintesc în chip deosebit, spre folosul și înlesnirea întregii lumi, știind mai ales că atunci cînd friza și cornișa sînt așezate deasupra arhitravei — așa cum făceau cei vechi — aceasta se rupe, cu timpul, fie în urma unui cutremur de pămînt, fie — poate — din alte pricini, nefiind îndeajuns de apărută de arcul de deasupra brîului de sub streșină. Ridicînd însă arcele deasupra cornișelor făcute așa cum am arătat mai sus, înlănțuind totul cu cingători de fier, ferim întregul edificiu de orice primejdie și-l facem să dăinuiască în veci ⁷.

Pentru a ne înapoia de unde am plecat, vom spune acum că lucrările de acest fel pot fi folosite fie singure, fie așezîndu-le deasupra altora ținînd de ordinul rustic, iar peste ele se poate construi într-un alt ordin, cum ar fi cel ionic, corintic sau compozit, în maniera pe care ne-au arătat-o anticii, în Coliseul din Roma, construcție ce vădește și artă și pricepere. Învîgînduși nu numai pe greci, ci și pe toată lumea, romanii au pus ordinul compozit pe primul plan, ca pe unul pe care toscanii îl compuseseră în felurite chipuri; l-au socotit mai presus de toate celelalte, și pentru că le depășea ca forță, ca grație și ca frumusețe, dar și pentru că se vede mai bine decît acestea, atunci cînd trebuie să încununeze un edificiu, ca unul care, fiind frumos ornamentat în părțile ce-l alcătuiesc, dă operei o desăvîrșire vrednică de cînte, și pe care n-ai ști cu ce altceva s-o înlocuiești. Acum, ca să ne înapoiem la ordinul doric, voi spune că înălțimea coloanei este egală cu de șapte ori diametrul ei de jos, iar postamentul are înălțimea o dată și jumătate mai mare decît lățimea; în partea de sus se fac cornișele, iar în partea de jos baza pătrată, cu astragalul ⁸ și cu cele două ieșinduri, după cum cere Vitruviu ⁹, capitelul și baza fiind la fel de înalte, socotind capitelul de la ciubucul lui rotund în sus; cornișa făcînd una cu friza și cu arhitrava, iese în afară deasupra fiecărei coloane; cu acele caneluri numite de obicei triglife ¹⁰, despărțite între ele de metopa împodobită cu capete de bou,

cu trofee, cu măști, cu scuturi sau cu alte născociri. Ieșind în afară, arhitrava strânge ieșindurile cu ajutorul unui listel ¹¹, formînd, în partea de jos, un mic platou la fel de subțire ca și grosimea ieșindului, și la baza cărui se află șase ornamente tronconice sau picături ¹², după cum le spuneau cei vechi. O coloană canelată ¹³, potrivit ordinului doric, trebuie să aibă douăzeci de fețe scobite în adîncime, iar între ele să nu se afle decît muchia de împreunare a lor. La Roma, în forul Boarium ¹⁴, se află un monument aparținînd acestui ordin, foarte bogat ornamentat, și — în alt fel — cornișele și celelalte părți ale teatrului lui Marcellus ¹⁵ — unde se află astăzi piața Montanara — în care singurele baze ce se văd țin de ordinul corintic. Se și crede, de altfel, că artiștii antici nu făceau baze, înlocuindu-le cu un cub tot atît de mare cît și o bază, ceea ce se poate vedea la Roma, în închisoarea Tulliano ¹⁶, unde se află capiteli mai bogate decît oricare altele văzute pînă acum și ținînd de ordinul doric. Tot în acest ordin a lucrat Antonio da San Gallo — în Campo Fiore din Roma — frumoasa și atît de ornamentata curte lăuntrică a palatului Farnese; de altfel, în stil doric pot fi văzute temple, atît antice cît și moderne, sau palate, care — prin trăinicia și legătura pietrelor — au dăinuit și sau păstrat mult mai mult decît restul clădirilor.

Fiind mai zvelt decît cel doric, ordinul ionic a fost făurit de cei vechi prin imitarea oamenilor nici prea gingași, nici prea puternici, iar dovadă în această privință stă folosirea lui la construirea unor temple închinat lui Apolo, Dianei, lui Bachus și, uneori, Venerei. Soclul pe care se sprijină coloana sa este o dată și jumătate mai înalt decît larg; iar cornișele, atît cele de sus cît și cele de jos, se deosebesc și ele de cele ale ordinului doric. Coloana are o înălțime de opt diametre, iar baza îi este dublă, avînd două astragale, așa cum o descrie și Vitruviu în al treilea capitol al cărții a treia; capitelul este frumos conturat, cu volutele sale, care se mai numesc și spirale, sau cîrcei de viță, precum se vede tot la teatrul lui Marcellus, deasupra ordinului doric; cornișa este și ea împodobită cu console și alte ornamente, iar friza este puțin rotunjită. Fețele scobite rotund, în adîncime, ale coloanei, trebuie să fie în număr de douăzeci și patru, dar astfel împărțite încît între ele

să rămînă o faţă dreaptă, egală cu a patra parte dintr-una scobită. Acest ordin este de o minunată graţie şi frumuseţe, iar arhitecţii din zilele noastre îl folosesc din plin.

Lucrările de ordin corintic le-au plăcut mult romanilor şi îi încîntau într-atîta încît au înălţat în acest ordin cele mai frumos ornamentate şi cele mai preţuite clădiri, spre a lăsa o aducere aminte despre ei, precum se vede în templul de la Tivoli ¹⁷ — mai sus de Teverone — şi în ruinele templului Păcii ¹⁸ sau cum ne arată arcul de la Pola şi cel din portul Ancona; mult mai frumos este însă Panteonul sau Ritonda din Roma, care este cel mai bogat şi cel mai împodobit edificiu dintre toate cele ce ţin de oricare din ordinele de mai sus. Soclul, care sprijină coloana, este mai mult larg decît înalt, iar cornişele de sus şi de jos bine proporţionate cu soclul, după cum arată şi Vitruviu; coloana va avea o înălţime egală cu nouă diametre, punînd la socoteală atît baza cît şi capitelul; înălţimea acestuia din urmă va fi egală cu grosimea coloanei în partea de jos, iar baza, în care cei vechi au făcut tot felul de sculpturi, nu va depăşi jumătate din această grosime. Ornamentaţia capitelului este alcătuită din frunze de acant ¹⁹, tot după cum scrie Vitruviu, în cea de-a patra carte, unde aminteşte că acest capitel a fost luat de pe mormîntul unei fete din Corint. Urmează apoi arhitrava, friza şi cornişa, cu măsurile arătate de acelaşi şi împodobite — toate — sub streşină cu console, ovale sau alte motive de sculptură. Frizele acestui ordin se pot face fie sculptate în întregime cu frunze, fie netede, fie cu inscripţii tăiate în ele, cum erau cele ale porticului Ritondei, unde literele de bronz erau încrustate în marmură. Feţele scobite înăuntru ale coloanelor de acest fel sînt în număr de douăzeci şi şase — cu toate că uneori sînt şi mai puţine — iar între ele rămîne o faţă albă, lată cît un sfert dintr-una scobită, aşa cum arată atît de limpede numeroasele opere antice şi din zilele noastre, măsurate în acest scop.

Cu toate că nu a fost pomenit de Vitruviu (care nu a ţinut seamă decît de ordinele doric, ionic, corintic şi toscan, socotindu-le prea uşurate pe cele care, luînd cîte ceva de la fiecare din cele patru ordine, ajung ca nişte trupuri care ar arăta mai curînd a monştri, iar nu

a oamenii), ordinul compozit a fost foarte mult folosit de romani și — prin imitarea acestora — și de arhitecții din zilele noastre, așa că nu voi trece fără să-l amintesc, arătând care este înfățișarea și care sînt proporțiile, socotind că dacă grecii și romanii au făurit cele patru ordine amintite, hotărîndu-le măsurile și canoanele în întregul lor, se poate să fi existat și unii care să fi făcut același lucru și pentru ordinul compozit, făurind în el lucruri ce au mult mai multă grație decît vechile ordine. Și că aceasta este adevărat o dovedesc operele pe care Michelagnolo Buonarroti le-a făcut în sacristia și în biblioteca mănăstirii San Lorenzo din Florența, unde ușile, tabernacolele, bazele, coloanele, capitelurile, cornișele, consolele, precum și oricare alte lucrări au în ele ceva nou și conceput de el, fiind cu toate acestea nu numai frumoase, dar chiar minunate. Același lucru, dacă nu chiar mai mult, l-a arătat tot Michelagnolo, în cel de-al doilea ordin al curții lăuntrice a palatului Farnese și în cornișa care sprijină pe dinafară acoperișul acelui palat. Cine dorește să vadă cîtă artă, ce desen și cîte felurite maniere a vădit în această privință talentul (venit, cu adevărat, din cer) al acestui bărbat, nare decît să se uite la ceea ce a săvîrșit el în construcția de la San Pietro, pentru a strînge laolaltă corpul acesteia, executînd atîtea și atîtea felurite ornamente, atîtea frumoase profiluri de cornișe, atîtea felurite tabernacole, precum și numeroase alte lucruri, toate născocite de el și făcute în alt chip decît cei vechi. Iată din ce pricină nimeni nu poate susține că acest nou ordin compozit, pe care Michelagnolo l-a dus la atîta desăvîrșire, nu ar fi vrednic să stea alături de celelalte. Măiestria și talentul acestui sculptor, pictor și arhitect, într-adevăr strălucit, au înfăptuit adevărate minuni, oriunde a pus el mîna, ca să nu mai vorbim de atîtea alte lucruri, vădite și limpezi ca lumina soarelui, cum ar fi îndreptarea anumitor locuri strîmbe ori aducerea la desăvîrșire a numeroase clădiri și altor lucrări avînd forme cu totul greșite, ascunzînd lipsurile artei, ca și pe cele ale firii, sub încîntătoare și neobișnuite ornamente²⁰. Fără să țină seama de aceste lucruri, după dreapta cuviință, și fără să le imite, unii arhitecți din vremea noastră, îngîmfați și slabi desenatori, puțin păsîndu-le de decor, de artă sau de vreă manieră oarecare, și-au lucrat, aproape la întîm-

plare, toate monstruoasele lor opere, mai rele chiar decît cele germane.²¹

Înapoindu-ne la acest fel de a lucra, vom spune că s-a luat obiceiul ca acest ordin să fie numit compozit de către unii, latin de către alții, și italic de către foarte mulți. Înălțimea acestor coloane măsoară zece diametre, iar baza este cît jumătate din grosime și seamănă cu cea corintică, așa cum se vede la arcul lui Titus Vespasian din Roma. Cine va vrea să facă în această coloană fețe scobite rotund în adîncime n-are decît să le facă, fie la fel cu cele ale coloanei ionice, fie cu ale celei dorice, fie, în sfîrșit, cum va dori arhitectul construcției în care este folosit acest amestec al ordinelor. Capitelurile pot fi făcute asemenea celor corintice numai că trebuie adăugată cornișa de la capătul de sus, iar volutele și spiralele — sau cîrceii, cum li se mai spune — vor fi ceva mai mari, precum arată același arc. Arhitrava va avea trei sferturi din grosimea coloanei, friza va avea console, iar cornișa va fi cît arhitrava, căci ieșindurile o vor face să pară mai mare, așa cum arată ordinul cel mai de sus, folosit la Coliseul din Roma; în console se pot săpa triglife sau alte sculpturi, după părerea arhitectului, iar soclul pe care va fi așezată coloana va fi de două ori mai înalt decît lat; în sfîrșit, cornișele vor fi făcute și ele tot după închipuirea arhitectului, cum va crede el de cuviință.

Pentru ornamentarea ușilor, mormintelor sau altor lucrări, cei vechi foloseau, în locul coloanelor, felurite alte ornamente: unul, un trup omenesc, purtînd pe cap un coș, drept capitel; altul, un trup omenesc, dar numai jumătatea de sus, înlocuind-o pe cea de jos cu o piramidă ori cu un trunchi de copac; făceau astfel fecioare, satiri, copii și diferite alte feluri de monștri, sau ciudățenii pe care le socoteau potrivite pentru operelor, așezîndu-le după cum le trecea prin cap.

Iată acum un alt fel de lucrări, care se cheamă germane²² și care se deosebesc mult de cele antice sau de cele din vremea noastră, atît ca ornamentație cît și ca proporții. Artiștii de seamă nu le mai folosesc, ba chiar fug de ele, socotindu-le monstruoase și barbare, necorespunzătoare cu nici unul din ordine, semănînd mai de grabă încurcături și neorînduială; cei care le-au folosit în construcțiile lor — atît de numeroase încît au molipsit lumea — au

ajuns să-și împodobească ușile cu coloane subțiri și răsu-
cite ca un cârcel de viță, care nu sînt în stare să susțină
nici o greutate, oricît de ușoară ar fi ea. Tot astfel au
făcut pe fiecare perete o blestemăție de mici tabernacole,
așezate unul deasupra altuia, cu atîtea piramide, vîrfuri
ascuțite și frunze, încît nu numai că nu pot să stea, dar
pare chiar cu neputință ca ele să se poată susține vreodată,
întreaga construcție aducînd mai curînd cu una făcută
din cărți de joc decît din piatră și marmură. Se făceau
atîtea ieșinduri, întreruperi, mici console și ornamente
în spirală, încît construcțiile erau lipsite de proporție
și adeseori, înghesuindu-se totul claie peste grămadă,
ajungeau la o asemenea înălțime încît pragul de sus al
unei uși atinge acoperișul. Această manieră a fost desco-
perită de goți³³; ruinîndu-se, prin războaiele lor, clădirile
antice și pierind mulți arhitecți, cei care au rămas au
ridicat apoi construcțiile în noua manieră, făcînd bolțile
în arc ascuțit, și au umplut întreaga Italie cu aceste
nefericite clădiri a căror manieră a fost părăsită în zilele
noastre, spre a nu mai fi nicicînd folosită. Ferească
Domnul orice țară de a avea ideea ridicării unor astfel
de lucrări, care, fiind atît de urîte față de frumusețea
construcțiilor noastre, nici nu s vrednice să mai vorbim
despre ele. Vom trece, deci, să vorbim despre bolți.

¹ Alessandro de' Medici (1510—1537) este primul duce al Florenței. A fost căsătorit cu fiica împăratului Carol Quintul și a murit asasinat de către Lorenzaccio de' Medici. Clădirea la care face aluzie Vasari este cunoscuta fortăreață din partea de jos a orașului (Fortezza da Basso), a cărei fațadă este lucrată dintr-o piatră foarte tare și se pă-
trează încă și astăzi.

² Element de construcție (caracteristic arhitecturii clasice), care constituie partea inferioară a antablamentului, sprijinindu-se direct pe capitelul coloanei.

³ În arhitectura clasică, friza este suprafața cuprinsă între arhitravă și cornișă, fiind împodobită, de obicei, cu picturi, reliefuri sculptate sau caneluri.

⁴ Partea superioară, ieșită în afară și ornamentată, a zidului unei construcții, pe care se sprijină acoperișul.

⁵ Palatul Uffizi.

⁶ Din nefericire însă, într-un chip deosebit de greoi, mai ales pentru un atît de abil mînuitor al frazei cum este Vasari. Tocmai de aceea nici traducerea celor două paragrafe următoare nu este nici ea prea clară.

⁷ Dincolo de înțelesul obscur al explicațiilor date de Vasari, se știe totuși că procedeul folosit de el era următorul: arcu plat (impropriu numit arc) se zidește între două coloane sau alte puncte de sprijin, iar șirurile de cărămizi sau de pietre sînt puse perpendicular pe șirul de mijloc așa cum, într-un fulg, firele pufosae sînt perpendiculare pe axul cornos din mijloc; din pricina aceasta, secțiunea arcului este de forma unui trapez, răsturnat cu baza mare în sus. La Uffizi, Vasari a folosit pietre de formă paralelipipedică, îmbinîndu-se una într-alta. Piatra centrală se îmbucă pe fiecare latură cu o ieșitură a pietrei laterale, datorită a două scobituri pe care le are făcute la bază; la rîndul său, piatra laterală, datorită unei ieșituri pe care o are la partea superioară, se îmbucă într-o scobitură a pietrei așezate pe coloană. În felul acesta, greutatea se împarte mai bine pe întreaga arhitravă și nu numai pe mijlocul acesteia. Pe fiecare coloană se află așezată o piatră, iar între o coloană și alta trei pietre ceva mai mari; toate aceste pietre se îmbină între ele.

⁸ Astragalul este un ornament în formă de brîu rotund, care înconjură coloana la bază și sub capitel.

⁹ Arhitect și inginer roman (sec. I î.e.n.) autor al tratatului *De Architectura*.

¹⁰ Ornament al frizei dorice, avînd forma unor șanțuri cu secțiunea triunghiulară și repetîndu-se la intervale egale.

¹¹ Listelul este o suprafață circulară netedă, ieșită în afară și nu prea lată, care înconjură coloana și nu este ornamentată. Folosește, de obicei, la separarea celorlalte elemente arhitectonice.

¹² *Gocce* în limba italiană: e vorba de un ornament de formă tronconică, așezat în partea de jos a fiecărui triglif.

¹³ Coloană ce are săpate în ea șanțuri cu o secțiune semicirculară.

¹⁴ E vorba de ruinele bazilicii Aemilia din Forul roman, numită astfel după un fragment de inscripție, pe care scria: *In Bovario*.

¹⁵ Teatru roman, început de Iulius Cezar și terminat de Octavian August, purtînd numele lui Marcellus, nepotul acestuia din urmă.

¹⁶ Este vorba de anumite construcții antice, aflate sub biserica San Nicola în Carcere și înfățișînd foste celule ale unui templu antic.

¹⁷ Se mai cheamă și templul Sibilei.

¹⁸ Poate fi vorba fie de bazilica lui Constantin, zisă și Templul Păcii (una din coloanele acestuia, de ordin corintic, se află în fața bisericii florentine Santa Maria Maggiore), fie de așa-numitul *Templum Sacrae Urbis*, care se înalță în Forul Păcii, construit de Vespasian.

¹⁹ Nume dat mai multor plante decorative ale căror frunze crestate au stat la baza unor ornamente cu profil asemănător.

²⁰ Între altele se referă, probabil, și la așa-numitul Palazzo dei Conservatori din Roma: fiind așezat peieș, Michelangelo a avut ideea să îndrepte în așa fel terenul din preajma acestuia, încît să corespundă cu linia fațadei.

²¹ Gotice.

²² Idem. Antipatia lui Vasari față de stilul gotic era împărtășită de toți ceilalți artiști ai Renașterii, care vedeau în el o cumplită încălcare a canoanelor artei clasice.

²³ Eroarea lui Vasari este evidentă: goții s-au stabilit în Italia în secolul al VI-lea, iar arta, pe care Vasari, cel dintîi, o numește gotică, apare abia în secolul al XIII-lea, în Franța, și nu în Germania, cum crede el. Cu toate acestea, denumirea de artă gotică a rămas.

IV. DESPRE CHIPUL ÎN CARE SE FAC BOLȚILE DIN MORTAR, CARE URMEAZĂ SĂ FIE SCULPTATE; CÎND SE SCOATE CINTRUL¹ ȘI CUM SE FACE PASTA DE STUC

Cînd zidurile au ajuns la punctul la care urmează să înceapă ridicarea bolților din cărămidă, din tuf sau din piatră buretoasă, e nevoie ca deasupra scheletului de grinzi să ridicăm un cintru din scînduri așezate în cerc și îmbinate după forma bolții, sau în ogivă; oricum lăm face, cintrul bolții trebuie întărit cu grinzi din cele mai bune, pentru ca greutatea materialului de deasupra să nu l frîngă; apoi, trebuie cît mai bine astupată cu pămînt orice gaură sar afla în mijloc, la colțuri sau în orice alt loc, pentru ca amestecul să nu curgă pe jos atunci cînd se toarnă. O dată înălțat cintrul, deasupra învelișului de scînduri sînt așezate tipare de lemn lucrate de a douăselea, adică avînd reliefurile acolo unde urmează să fie o scobitură; la fel se întîmplă cu cornișele și cu celelalte părți ale construcției, pe care voim să le facem și care trebuie să fie lucrate tot de a douăselea, pentru ca atunci cînd se toarnă materialul să putem căpăta un relief acolo unde e o scobitură, și o scobitură acolo unde se află un relief; tot de a douăselea trebuie cioplite și părțile care alcătuiesc cornișele. Oricum am vrea să facem bolta — netedă sau sculptată — avem nevoie și într-un caz și în altul de forme de lemn cu care să înștipăm în pămînt lucrurile scobite în adîncime, tăind apoi din pămînt plăci pătrate, acoperite cu asemenea sculpturi și îmbinîndu-le, prin așezarea lor, una lîngă alta, deasupra scîndurilor, pentru a scoate în relief ornamentele sau frizele pe care voim a le face chiar deasupra cintrului. Sfirșind de acoperit întreaga boltă cu aceste ornamente scobite în pămînt și îmbinate unele cu altele, se ia apoi var și praf de lavă sau nisip cernut mărunt, amestecate cu apă și puțină grăsime, iar lichidul pe care lăm căpătat îl turnăm peste scînduri, pînă se umplu toate tiparele, formîndu-se un fel de crustă. După aceasta, începe zidirea bolții din cărămizi, înălțîndu-se ici, coborîndu-se dincolo, după cum e și arcul bolții, continuîndu-se fără răgaz pînă cînd se încheie bolta. Sfirșind această lucrare, trebuie să așteptăm să se întărească și să piardă apa, pînă cînd bolta ajunge să fie trainică și bine uscată. Apoi, după ce se

scot grinzile și cintrul, pământul se îndepărtează cu ușurință iar întreaga lucrare rămîne sculptată și lucrată ca și cînd ar fi fost făcută în stuc; părțile care n-au ieșit bine sînt reparate cu stuc pînă la desăvîrșire. Așa au fost duse la bun sfîrșit, în clădirile antice, toate acele părți peste care s-a lucrat mai tîrziu în stuc. Același lucru l-au făcut și artiștii din zilele noastre care au înălțat bolțile de la Sfîntul Petru, precum și mulți alți maeștri din întreaga Italie.

Voim să arătăm acum cum se face pasta de stuc: într-o puiă de piatră se pisează cu un pisălog sfărîmături de marmură; var nu se ia decît din cel alb, făcut din sfărîmături de marmură sau de travertin, iar în loc de nisip se ia marmură pisată, care se cerne mărunt și se amestecă apoi cu varul, punîndu-se două treimi var și o treime marmură pisată; stucul se face mai gros sau mai subțire, după cum dorim a lucra, mai grosolan sau mai fin. Și acum gata cu cele spuse în legătură cu stucurile, căci restul îl vom arăta mai tîrziu, o dată cu lucrările de sculptură, cînd vom vorbi despre execuția lor. Înainte însă de a trece la aceasta, vom vorbi pe scurt despre fîntînile care se fac lîngă ziduri și despre feluritele lor ornamente.

¹ De la cuvîntul italianesc *cintro* — cofrajul pe care se zidește sau se toarnă o boltă.

V. CUM SE FAC FÎNTÎNILE RUSTICE DIN CARBONAT DE CALCIU ȘI STALACTITE ȘI CUM SE PRIND ÎN STUC SCOICILE ȘI STALACTITELE

Fîntînile pe care cei antici le-au făcut în palatele și în grădinile lor — ca și în alte locuri — au fost de felurite soiuri: unele izolate, cu cupe sau alt fel de vase; altele

lipite de ziduri, cu firide, măști sau figuri și ornamente legate de lumea mărilor; unele, mai simple și netede, pentru băi, și — în sfârșit — altele, asemenea izvoarelor naturale, care țîșnesc în chip firesc prin păduri; și tot așa, de mai multe feluri sînt și cele pe care le-au făcut și le fac încă și astăzi meșterii din vremurile noastre; aceștia, schimbîndu-se neconținut, au adăugat la invențiile celor vechi compoziții în stil toscan, acoperindu-le cu stalactite împietrite — care atîrnă ca niște rădăcini îngroșate de vreme — dintre acelea care se formează acolo unde sînt ape calcaroase și grele. Mai frumoase însă și mai ciudate decît toate celelalte s-au găsit însă în Toscana, dincolo de muntele Morello, la opt mile depărtare de Florența. Din ele a cerut ducele Cosimo să i se facă ornamentele rustice ale fîntînilor din grădina de la Olmo a Castello¹. Lucrate de sculptorul Tribolo. Ridicate din locul unde le-a dat naștere firea, aceste stalactite sînt prinse, în lucrarea pe care vrea cineva să o facă, cu ajutoru unor bare de fier, de aramă plumbuită sau în alt chip, îmbinîndu-se cu pietrele astfel încît să pară agățate de ele, zidindu-se apoi totul în stil toscan, în așa fel ca fîntîna să poată fi văzută din orice parte. Țevi de plumb ascunse printre pietre lasă să țîșnească — prin găuri anume făcute — șuvoaie de apă, atunci cînd se învîrte o cheie care se află la capătul țevii; așa se fac conductele de apă și havuzele prin care apa cade peste stalactite ca o ploaie, fiind o încîntare pentru auz și o mare desfătare pentru văz. Se mai fac de asemenea și niște peșteri, alcătuite încă și mai rustic, imitîndu-se izvoarele naturale, precum vom arăta mai jos.

Se iau în acest scop pietre buretoase și, îmbinîndu-le laolaltă, se seamănă peste ele iarbă, care crește într-o ordine ce pare sălbatică și întîmplătoare, dîndu-le astfel o înfățișare firească și mai mult decît adevărată. Alții fac fîntînile din stuc, mai puțin încărcate și mai frumoase, amestecînd amîndouă stilurile; în timp ce stucul este încă proaspăt, fixează în el, pe frize sau izolat, tot felul de scoici, melci de mare și broaște țestoase — mari sau mici — cînd drepte, cînd răsturnate. Și din toate acestea fac vase și ghirlande, în care scoicile închipuiesc frunzele, iar melcii fructele; se mai pun, de asemenea, și carapace de broască țestoasă de apă, așa cum se vede la vila pe care papa Clement al VII-lea, cînd era doar cardinal,

și a construit-o la poalele muntelui Mario, sub îndrumarea lui Giovanni da Udine².

Se face, de asemenea, și un mozaic felurit colorat, luînd bucățele desprinse din cărămizile arse prea mult în cuptor, precum și bucățele de sticlă scursă atunci cînd cuptorul se încinge prea tare; aceste bucățele sînt împlîntate deci în stuc, așezîndu-se printre ele corali și alte viețuitoare marine, pline de frumusețe și grație. La fel se fac animale și figuri, care, acoperite cu bucăți de smalt așezate la întîmplare, și împreună cu nișele de care am vorbit, izbesc ochiul prin ciudățenia lor. Mai este folosit astăzi încă un anume fel de ornamente pentru fîntîni, tot rustic, și care se lucrează după cum vom arăta mai jos. După ce am făcut osatura figurilor sau a lucrurilor care sînt de executat și am acoperit-o cu mortar sau cu stuc, așezăm în partea dinafară, ca într-un mozaic, bucăți de marmură albă ori de altă culoare — după scopul pe care-l urmărim — sau chiar pietricele de rîu, felurit colorate, care, cînd sînt lucrate cu îngrijire, au viață îndelungată. Stucul cu care se zidesc și se lucrează aceste fîntîni este tot cel despre care am vorbit mai înainte și în el, după ce s-a întărit, rămîn înzidite toate pietricelele sau bucățelele de marmură. La aceste fîntîni, tot din pietre de rîu rotunde și înzidite se fac și pardoseli, așezînd pietrele în linie dreaptă sau șerpuită, pentru scurgerea apei, căpătînd astfel o înfățișare deosebit de frumoasă. Alții fac aceste pardoseli încă și mai grațioase, din plăci de pămînt de felurite forme, arse în foc pînă ajung ca de sticlă și avînd pictate pe ele, în tot felul de culori, frunze și felurite alte ornamente; aceste pardoseli sînt însă mai potrivite pentru sere și băi decît pentru fîntîni.

¹ E vorba de vila de la Castello, unde Tribolo (așa cum s-a mai spus) a executat minunate decorații și elegante fîntîni. Alături se afla vila de la Petraia, aparținînd tot familiei de' Medici.

² E vorba de vila, numită Medici sau Madama, a ducesei Margherita, fiica lui Carol Quintul, căsătorită întîi cu ducele Alessandro de' Medici iar după moartea acestuia cu Ottavio Farnese, nepotul papii Paul al III-lea.

Toate lucrurile care s-au putut descoperi — în toate ramurile artei — le-au descoperit și cei vechi, deși cu trudă — sau măcar au căutat să le descopere; vorbesc de lucrurile care pot înfățișa în fața ochilor oamenilor frumusețe și variație.

Printre alte lucruri frumoase, cei vechi au găsit, așadar, pardoselile făcute din felurite pietre, cu amestecuri de porfir, serpentine și garnituri rotunde, pătrate sau de alte forme, din care au socotit că ar putea alcătui frize, frunze, figuri, precum și alte ornamente. De aceea, ca să poată executa mai frumos o asemenea lucrare, spărgeau marmura, pentru ca bucățile — fiind mai mici — să poată fi așezate mai ușor în cerc, drepte sau piezișe, după cum le venea lor mai bine, iar această îmbinare de bucăți de marmură au numit-o mozaic și au folosit-o la pardoselile a numeroase clădiri de ale lor, precum se poate încă vedea la Termele lui Caracalla sau în alte locuri unde mozaicul este lucrat din pătrățele de marmură, înfățișând frunze, măști și alte născociri, fondul fiind compus din pătrate de marmură albă, amestecate cu pătrățele de marmură neagră. Toate acestea se lucrau astfel: se așeza mai întâi un strat de stuc proaspăt, făcut din var și din marmură și atât de gros cât să poată ține în el bucățile de marmură care — după ce se prindeau bine — trebuiau șlefuite; uscându-se, toată lucrarea era deosebit de trainică și căpăta un luciu minunat, căruia nui dăuna nici apa și nici mersul peste el. Ajungându-se ca aceste pardoseli să fie foarte prețuite, mințile celor vechi au început să tindă spre ceva și mai înalt, ușor fiind întotdeauna ca unei anumite descoperiri să i se adauge o oarecare frumusețe. Au făcut atunci mozaicuri din bucăți de marmură mai fină și au lucrat cu ele pardoselile băilor obișnuite și ale băilor de abur; cu o și mai mare îndemânare și mai mult meșteșug au lucrat mai târziu, înfățișând toate soiurile de pești și imitând pictura, cu bucățile de marmură în toate culorile și de toate felurile și amestecând printre ele și mici bucăți de mozaic făcut din sedef, a cărui suprafață este lucioasă. Culorile erau atât de vii, încu apa care le acovea, dacă era limpede, le dădea, parcă, și mai multă

viață, așa cum se vede, de pildă, în casa fraților Egidio și Fabio Sasso¹ în Parione din Roma. Părîndu-se că acest fel de pictură ar înfrunta mai bine apele, vînturile și soarele din pricina tăriei ei și socotind că o asemenea operă arată mult mai bine de departe decît de aproape, căci astfel nu se bagă de seamă bucățelele din care — de aproape — se vede că este făcut mozaicul, cei vechi lău folosit pentru împodobirea bolților și a pereților, acolo unde aceste lucrări nu puteau fi văzute decît din depărtare. Dar pentru a le da strălucire și a le feri de ape și de umezeală, s'au gîndit să facă mozaicurile din sticlă² și chiar așa le-au și executat; lucrările acestea, ieșind cît se poate de frumoase la privit, au împodobit cu ele templele și alte clădiri, așa cum vedem încă și astăzi, în Roma, templul lui Bachus și altele. Luînd naștere din mozaicurile de marmură, lucrările acestea se și numesc mozaicuri de sticlă; de la ele s'a trecut apoi la mozaicul din coji de ouă³, iar de la acesta la mozaicurile în care figurile și scenele sînt lucrate în clarobscur, tot din bucăți îmbinate, părînd a fi însă pictate, așa cum vom arăta la locul cuvenit, acolo unde vom vorbi despre pictură.

¹ Doi celebri colecționari de artă din Roma, contemporani cu Vasari. Mozaicurile de care vorbește acesta s'au pierdut.

² Folosite în vechea artă creștină și mai ales în cea bizantină. Le-au folosit și romanii, după Octavian August. Piese deosebit de frumoase pot fi încă văzute la Roma, la Ravenna și în Sicilia.

³ Nu s'au putut descoperi nicăieri asemenea mozaicuri. Unii cercetători socot că era vorba de o imitație de mozaic, căpătată prin pictarea pe coji de ouă.

VII. CUM SE POATE CUNOAȘTE O CLĂDIRE BINE PRO- PORȚIONATĂ ȘI CARE ANUME PĂRȚI I SE POTRIVESC

Fiindcă, vorbind despre amănunte, m'as îndepărta prea mult de planul meu, voi lăsa aceste mărunte considerații pe seama scriitorilor de arhitectură și voi spune numai, 74

în general, cum se cunosc clădirile bine făcute și ce anume se potrivește formei lor, pentru ca ele să fie în aceeași vreme și folositoare și frumoase. Voind să vadă dacă o clădire a fost gîndită de un arhitect destoinic, de cîtă măiestrie a dat dovadă acesta și dacă s-a priceput să se supună și terenului dar și voinței celui pentru care a construit-o, cel care se află în fața acestei clădiri trebuie să țină seama de toate lucrurile care urmează. În primul rînd: dacă cel care a ridicat-o din temelie și-a dat sau nu seama cît de nimerit era terenul pentru a putea primi o asemenea lucrare, de calitatea și de mărimea proiectată, atît în ce privește împărțirea încăperilor cît și ornamentația zidurilor, potrivită cu o atare clădire, îngustă sau largă, înaltă sau scundă; dacă împărțirea a fost făcută cu pricepere și potrivită măsură, dîndu-se un anume fel și o anume cantitate de coloane, ferestre și uși, asigurîndu-se corespondența dintre pereții dinafară și cei dinăuntru în ce privește înălțimea și grosimea zidurilor precum și tot ce se cere în acest scop, de la caz la caz. Încăperile trebuie să fie bine împărțite înăuntru clădirii, avînd, după nevoie, uși, ferestre, cămine, scări secrete, anticamere, closete, cancelarii, fără a lăsa să se vadă nici o greșeală — cum ar fi aceea a unei săli uriașe, a unui portic neînsemnat sau a odăilor prea mici; fiind părți ale clădirii, toate acestea trebuie să fie, ca și în cazul unui corp omenesc, la fel de bine gîndite și împărțite, ținîndu-se seama de calitatea și de felurimea clădirilor; așa de pildă, templele pot fi rotunde, cu opt fețe, cu șase fețe, pătrate sau în cruce, iar ordinele sînt și ele felurite, după gustul și rangul celui pentru care se face construcția. Iată de ce, cînd sînt desenate de o mîină iscusită, într-o manieră frumoasă, clădirile arată destoinicia artistului și ideea autorului lor. Pentru a ne face mai bine înțeleși, să ne închipuim un palat, pe care îl vom descrie în rîndurile de mai jos; el ne va lămuri cu privire la alte clădiri, așa încît să ne putem da seama, de cum o vedem, dacă o clădire e bine sau nu construită.

Cel care — pentru început — se va uita la fațada acestui palat, o va vedea înălțîndu-se deasupra pămîntului, fie printr-un șir de scări, fie cu ajutorul unor mici parapete, ceea ce o face să răsară plină de măreție din pămînt, lucru de mare folos bucătăriilor și pivnițelor de sub pămînt, care primesc astfel mai multă lumină și sînt

și mai înalte, ferind totodată clădirea de cutremure și alte nenorociri întâmplătoare. În afară de aceasta, orice clădire trebuie să înfățișeze trupul omului, atît în întregul său, cît și în părțile care-l alcătuiesc; de asemenea avînd de înfruntat vînturile, apele și celelalte stihii ale firii, ea trebuie să fie înzestrată cu canale, răspunzînd toate într-unul central, care să ducă departe toate murdăriile și mirosurile urîte ce iar putea dăuna. În ceea ce privește înfățișarea, se cuvine ca fațada să aibă și demnitate și măreție, fiind împărțită ca și chipul omenesc. Ușa, jos și în mijloc, așa după cum omul are în față gura prin care trec, în trup tot felul de alimente; în loc de ochi, ferestrele, una într-o parte iar alta în cealaltă — și tot așa mereu — pentru ca totul să se facă la fel de fiecare parte, și în ce privește coloanele, pilaștrii, firidele ferestrele zăbrelete, ca și orice alt fel de ornament potrivit măsurilor și ordinelor despre care am vorbit mai sus, adică doric, ionic, corintic sau toscan. Cornișa, care sprijină acoperișul să fie proporționată cu fațada adică potrivit cu mărimea acesteia și în așa fel ca ploaia să nu ude fațada și nici pe cei care stau afară lîngă zid; ieșitura acestei cornișe să fie în proporție cu înălțimea și lărgimea fațadei. Să intrăm acum înăuntru; încăperea de la intrare trebuie să aibă măreție și să semene întru totul cu așezarea gurii prin care trec toate; să fie grațioasă și încăpătoare, pentru ca grupurile de călăreți și mulțimea de oameni ce vin pe jos, așa cum se întîmplă adeseori, să nu-și dăuneze lor înșiși intrînd, în zilele de sărbătoare sau cu prilejul altor petreceri. Curtea lăuntrică închipuind trupul, va fi sau cu desăvîrșire pătrată, sau dreptunghiulară, cum este și trupul în întregul său; să aibă uși de jur împrejur și un număr egal de încăperi, frumos ornamentate pe dinăuntru. Scările pentru public trebuie să poată fi urcate cu ușurință, să fie cît mai largi, iar înalte, atît cît vor îngădui proporțiile locului. Ele mai trebuie să fie împodobite și din belșug luminate și cel puțin la fiecare cat să se afle terestre sau alte izvoare de lumină; în sfîrșit, scările trebuie să fie mărețe în toate amănuntele lor deoarece mulți vād numai scările, nu și restul clădirii. Se poate spune, despre ele, că sînt brațele și picioarele trupului, căci așa cum brațele stau de o parte și de alta a trupului, tot astfel stau și ele pe laturile clădirii. Nu voi uita să spun că înălțimea treptelor

trebuie să fie de cel puțin o cincime de cot, iar lărgimea fiecăreia dintre ele de două treimi (precum s-a mai spus), când e vorba de scările clădirilor publice, și în proporție cu restul construcției, când e vorba de alte clădiri; de altfel, când treptele sînt prea abrupte nu pot fi urcate nici de copii, nici de bătrîni și rup picioarele. Scara este partea cea mai greu de potrivit într-o clădire și, fiind cea mai umblată și mai îndeobște cercetată, ni se întîmplă adeseori ca, pentru salvarea încăperilor, să-i dăunăm ei. Este nevoie ca sălile și odăile de jos să alcătuiască pe timp de vară un apartament comun sau, dacă nu, încăperi pentru mai multe persoane; deasupra se vor afla saloane, săli și apartamente alcătuite din odăi, care să dea întotdeauna în cea mai mare dintre ele; tot astfel vor fi așezate bucătăriile și celelalte încăperi, căci dacă nu s-ar păstra această ordine, iar împărțirea ar fi făcută la voia întîmplării, cu unele încăperi înalte și altele scunde sau cu unele mari și altele mici, toate acestea ar aminti de niște oameni șchiopi, cocoșați, sașii și schilozi, iar asemenea opere aduc doar critici aspre și nici o laudă. Ornamentele pereților, atît ale celor dinafară cît și ale celor dinăuntru, trebuie să fie potrivite cu ordinele cărora le aparțin coloanele, iar trunchiurile acestora să nu fie lungi și subțiri sau scurte și groase, ci să fie potrivite și ornamentate după ordinele de care țin; nu se cuvine ca unei coloane subțiri să i se facă un capitel sau o bază prea mare, ci — dimpotrivă — cum e trupul așa să fie și membrele, iar acestea să aibă grație, să fie lucrate într-o manieră frumoasă și bine desenate. Aceste lucruri se văd mai ușor de un ochi format, care, dacă are pricepere, va ști să găsească adevăratul compas și cele mai potrivite măsuri, lăudînd lucrurile frumoase și criticîndu-le pe cele urîte. Dar, acum ajunge cît am vorbit despre arhitectură, în general, căci nu se cuvine, aici, să vorbim mai mult.

DESPRE SCULPTURĂ

I. CE ESTE SCULPTURA; CUM SE FAC SCULPTURILE FRUMOASE ȘI CUM TREBUIE SĂ ARATE ELE PENTRU A PUTEA FI SOCOTITE DESĂVÎRȘITE

Sculptura este o artă care, îndepărtînd din materialul lucrat ceea ce nu este trebuincios, îi dă întocmai acea formă de trup pe care artistul o are în capul său. Trebuie ținut seama însă că toate statuile, de orice fel ar fi ele — sculptate în marmură sau turnate în bronz, lucrate în stuc ori cioplite în lemn — urmînd să fie făcute în relief plin și să poată fi văzute din orice parte, de jur împrejur adică, trebuie, dacă se urmărește a fi socotite drept desăvîrșite, să răspundă mai multor cerințe. Cea dintîi cerință este ca, încă de la prima vedere, o asemenea statuie să înfățișeze sau să aibă asemănare cu ceea ce are ea de înfățișat, arătîndu-se mîndră sau umilă, ciudată, veselă sau mîhnită, potrivit ideii reprezentate; membrele ei trebuie să corespundă unele altora, adică să nu aibă picioarele lungi, capul mare, iar mîinile scurte și pocite, ci, dimpotrivă, să fie bine măsurată și la fel de bine proporționată în toate, din cap pînă în picioare. Tot astfel, dacă chipul este al unui bătrîn, atunci și brațele, trupul și mîinile vor fi tot ale unui bătrîn, cu toate oasele, mușchii, nervii și vinele puse la locul lor. Iar dacă chipul va fi al unui tînăr, statuia va trebui să aibă membrele rotunde, să aibă gingășie și blîndețe în înfățișare și să fie bine proporționată întru totul. Dacă nu va urma să rămînă goală, veșmintele pe care le va avea pe trup vor trebui să nu fie atît de uzate

încît să dea statuiei un aer de uscăciune, și nici atît de grosolane încît să pară de piatră; ele vor trebui — dimpotrivă — să cadă astfel încît să acopere cu faldurile lor nudul de dedesubt, pe care, aici să-l arate cu artă și grație, aici să-l ascundă, dar fără nici o stîngăcie care să-i dăuneze statuiei. Părul și barba se vor lucra cu o anume moliciune, libere și inelate, lăsînd să se vadă că au fost lucrate fir cu fir, dîndu-li-se toată gingășia și grația de care e dalta în stare, chiar dacă, prin părțile noastre, sculptorii nu pot imita prea bine natura și fac părul țeapăn și inelat mai curînd din pricina manierei în care-l lucrează decît fiindcă ar imita cumva natura. Și cu toate că statuile vor fi îmbrăcate, picioarele și mîinile vor trebui astfel lucrate încît, ca frumusețe și desăvîrșire, să poată sta alături de celelalte părți ale trupului.

Cum însă statuia este lucrată în plin relief, este nevoie ca — din față, din profil sau din spate — să fie de proporții egale, arătîndu-se la fel de frumos lucrată în întregul ei, oricum am întoarce-o sau ori de unde am privi-o. Atitudinea, desenul, îmbinarea felurilor părți, grația și iscusința în execuție trebuie, de asemenea, să aibă o strînsă legătură între ele și, toate împreună, să vădească talentul și valoarea artistului. Figurile, atît cele sculptate cît și cele pictate, se cuvine a fi lucrate mai mult cu mintea decît cu mîna, căci sînt menite să stea la o anumită înălțime și să fie privite de la o mare depărtare, de unde nu se poate vedea nici iscusința ultimelor lovituri de dalta sau trăsături de penel, ci frumoasa formă a brațelor sau a picioarelor și sănătoasa judecată cu care au fost cutate veșmintele, astfel încît să nu aibă prea multe falduri, căci numai în simplitatea puținului se arată ascuțimea geniului. Tocmai de aceea, statuile de marmură sau de bronz care urmează a fi așezate la o oarecare înălțime trebuie să fie modelate frumos, căci marmura fiind albă, iar bronzul bătînd în negru, aceste statui capătă umbre și astfel, văzută de departe, lucrarea să pară terminată, în vreme ce de aproape să se vadă că n-a fost decît schițată. O mare grijă au arătat în această privință cei vechi, așa cum dovedesc statuile și semireliefurile lor, pe care le putem vedea pe arcurile și pe coloanele din Roma și care mai vădesc încă și nespusa iscusință a acelor artiști; printre cei din vremurile

noastre se vede că de acest lucru s-a îngrijit mult, în operele sale, Donatello. În afară de aceasta, mai trebuie știut că atunci cînd sînt așezate la înălțime, iar jos nu avem loc prea mult ca să ne putem îndepărta spre a le cerceta de la distanță și sîntem nevoiți să stăm aproape dedesubtul lor, statuile acestea trebuie făcute cu un cap sau două mai înalte. Se face astfel pentru că — atunci cînd stăm dedesubt și privim în sus — ochiul nostru micșorează înălțimea statuiilor așezate deasupra noastră, iar sporul care se adaugă se pierde din pricina lipsei de siguranță a ochiului, așa că statuile — privindu-le — se văd de înălțimea cuvenită și nu pitice, căpătîndu-și deci adevăratele proporții, de o grație desăvîrșită. Cînd nu ne place să facem astfel, vom putea păstra zveltețea și grația membrelor statuiei, ceea ce revine cam la același lucru. Mulți artiști obișnuiesc să facă statuia înaltă de nouă capete; împărțirea se face în opt capete, afară de gît, de grumaz și de înălțimea labei piciorului, care — luate împreună — completează cele nouă capete. Din acestea, două capete sînt picioarele pînă la genunchi; alte două sînt de la genunchi pînă la părțile genitale; trei sînt torsul pînă la scobitura grumazului; un cap avem de la bărbie pînă la înălțimea frunții, iar ultimul nu-l dă grumazul și partea care ține de la gleznă și pînă la talpa piciorului; în totul sînt deci nouă capete. Brațele sînt legate de umeri și de la această legătură pînă la scobitura grumazului avem cîte un cap de fiecare parte; cît despre brațe, au și ele, pînă la legătura cu palma, trei capete; deschizînd brațele și întinzîndu-le, omul capătă o deschidere egală cu înălțimea sa. Nu poate fi însă folosită nici o măsură mai bună decît judecata ochiului, și chiar dacă un lucru va fi bine măsurat, iar ochiul nemulțumit, să nu ne sfîim a socoti că tot măsura a fost de vină. De aceea vom și spune că — deși măsura este un bun îndreptar în hotărîrea mărimii statuiilor, în așa fel încît înălțimea și lărgimea lor, potrivit canoanelor artistice, să-i dea operei proporție și grație — ochiului îi revine totuși sarcina ca, bizuindu-se pe judecată, să îndepărteze sau să adauge, după cum îi va cere lipsa de frumusețe în care se află lucrarea, astfel încît să-i asigure acesteia proporția cuvenită, grația, desenul și desăvîrșirea, spre a se bucura, în întregul ei, de laudele celor mai înzestrate minți. Statuia sau

figura care va răspunde tuturor acestor cerințe va fi desăvârșită ca măiestrie, frumusețe, desen și grație. Vom spune că aceste sculpturi se numesc rotunde, căci li se pot vedea toate părțile terminate, așa cum se vede un om când se învîrte în jurul lui însuși. Mi se pare însă că e timpul să trecem la lucruri mai de amănunt.

II. CUM SE FAC MODELELE DE CEARĂ ȘI DE PĂMÎNT, CUM SE ACOPERĂ ȘI CUM SÎNT APOI MĂRITE, LA SCARĂ, ÎN MARMURĂ; CUM SE CIOPLESC STATUILE DIN GROS, CUM LI SE DĂ FORMA, CUM SÎNT NETEZITE, ȘLEFUITE, LUSTRUITE ȘI ADUSE LA DESĂVÎRȘIRE

Cînd vor să lucreze o statuie de marmură, sculptorii obișnuiesc să facă mai întîi din pămînt, din ceară sau din stuc, ceea ce se cheamă un model, care nu-i altceva decît o statuie înaltă de o jumătate de cot — poate mai mult, poate mai puțin, după cum le vine bine — cu ajutorul căreia pot arăta atitudinea și proporțiile pe care urmează să le aibă statuia ce vor să o lucreze, ținînd seama și de lățimea și înălțimea blocului de piatră scos din carieră la cererea lor, pentru a face din el statuia. Deocamdată însă, pentru a arăta cum se lucrează în ceară, vom vorbi numai despre aceasta și nu despre cum se lucrează în pămînt. Pentru a deveni mai moale, ceara se amestecă cu puțin seu, terebentină și rășină neagră; dintre acestea, seul o face mai ușor de lucrat, terebentina să se țină, iar rășina îi dă atît culoarea neagră cît și o anumită trăinicie, după ce a fost lucrată, căci o face să se întărească. Cel care ar vrea să-i dea altă culoare, poate să o facă foarte ușor, căci, amestecînd-o cu pămînt roșu, cinabru sau miniu, îi va da o culoare roș-gălbuie sau

asemănătoare, iar dacă o va amesteca cu verde de aramă o va face verde; și așa mai departe și pentru celelalte culori. E bine însă să spunem că toate aceste vopsele trebuie să fie mai întâi pisate și cernute și abia după aceea amestecate cu ceara topită. Pentru lucrurile mici, pentru medalii, portrete și micile basoreliefuri se folosește și ceara albă. Aceasta se pregătește amestecînd-o cu ceruză ¹ pisată și cernută, precum am spus mai sus. Nu voi uita să spun că artiștii din vremurile noastre au găsit mijlocul de a amesteca în ceară tot felul de culori și astfel — la portretele după natură, în semirelief — fac părul, carnația, veșmintele și toate celelalte amănunte într-un chip atît de apropiat de cel firesc, încît unor asemenea figuri nu le lipsește, ca să spun așa, decît răsufierea și graiul. Acum, să ne înapoiem însă de unde am plecat și să arătăm mai departe cum se pregătește ceara: o dată făcut amestecul și topit, îl lăsăm să se răcească și îl tăiem apoi în bucăți, care se înmoaie, ca o pastă, din pricina căldurii mîinilor; din bucățile acestea modelăm un personaj, fie așezat, fie în picioare, sau oricum dorim, punîndu-i înăuntru o armătură, care să-l susțină, din lemn ori din sîrmă, după voința artistului; la fel de bine se poate lucra însă și cu armătură și fără; și astfel, lucrînd cu mintea și cu mîinile, împingem ceara în armătură cu niște lopățele de os, de fier sau de lemn; adăugăm apoi ceară, acoperind bine armătura, și modelăm totul pînă cînd izbutim, cu ajutorul degetelor, să desăvîrșim modelul. Dacă vrem să facem modelele în pămînt, le lucrăm ca și pe ce cele din ceară, dar fără nici o armătură de lemn sau de fier, căci pămîntul crapă și se coșcovește; tot pentru ca să nu crape, modelul de pămînt trebuie ținut acoperit cu o cîrpă udă, tot timpul cît îl lucrăm, pînă la terminare.

Sfîrșind de vorbit despre aceste mici modele — sau statui — din ceară sau din pămînt, să trecem la execuția unui alt model, care va fi însă tot atît de mare ca și statuia pe care vrem să o facem din marmură; de data aceasta, fiindcă pămîntul, care se lucrează ud, se strînge și se usucă, este nevoie ca, în timp ce-l lucrăm, să-l împrospătăm mereu, încetul cu încetul, iar la sfîrșit să amestecăm în el făină prăjită, care-l păstrează moale și-l împiedică să se usuce; această măsură face ca modelul să nu se strîngă și să rămînă exact cît statuia pe care o vom face

din marmură. Pentru ca acest mare model de pământ să se poată ține, iar pământul să nu crape, trebuie să luăm cîlți — sau fuior, cum li se mai spune — ori păr și să le amestecăm cu pământul, care devine mai trainic, și nici nu mai crapă. Pe dinăuntru întărim totul cu lemn, înfășurat cu cîlți sau cu fîn, și legat cu sfoară; căpătăm astfel osatura modelului, căruia îi dăm atitudinea pe care trebuie s-o aibă, așezat sau în picioare, după cum arată modelul cel mic; începînd apoi să-l acoperim cu pământ, lucrăm modelul pînă la terminare, lăsîndul însă neîmbrăcat. Cînd l-am sfîrșit de lucrat, dacă trebuie să fie cumva înveșmîntat, luăm o bucată de pînză, subțire sau groasă — după cum vor să fie și veșmîntele — și o udăm, iar după ce o mînjim cu pământ — dar nu prea apos, ci mai curînd cu un mîl destul de tărișor — o înfășurăm în jurul modelului, potrivind-o astfel încît să facă acele cute și falduri pe care le dorim; după uscare, această pînză se întărește și nu-și mai pierde cutele niciodată. Așa se fac modelele, fie de ceară, fie de pământ.

Dacă voim să mărim un model, la scară, în marmură, e nevoie ca pe însuși blocul din care urmează să scoatem statuia să construim un echer, din trei șipci, din care una va sta orizontal la baza statuii, o alta va sta vertical, sprijinindu-se pe cea de jos și făcînd-o să stea dreaptă și pe cea de sus; un alt echer — din lemn sau din alt material — va sta fixat pe model, și cu ajutorul lui vom lua măsurile modelului ca, de pildă, cît sînt de îndepărtate de trup picioarele sau brațele și, trecînd aceste măsuri de pe model pe marmură, vom afla întocmai mărimea statuii; îndepărtăm apoi, cu dălțile, piatra netrebuită, pînă cînd statuia, măsurată puțin cîte puțin, începe să iasă la iveală din blocul de piatră, așa cum am scoate dintr-un vas cu apă o figură de ceară, căreia i s-ar vedea mai întîi capul, trupul și genunchii, iar apoi trăgînd-o în sus, încetul cu încetul, s-ar vedea rotunjimea primei jumătăți a trupului, iar apoi aceea a celei alte părți. Din această pricină, cei care se grăbesc să înceapă lucrul și care pornesc, de la bun început, să scobească blocul, ciopliindu-l cu dîrzenie și din față și din spate, mai tîrziu, dacă este cumva nevoie, nu mai au cum să dreagă ce-au stricat, căci de aici vin atît de multe greșeli care se văd în statuile lor; dorind să-și vadă statuia ieșind din piatră, gata rotundă, dintr-o

singură lovitură, artistul descoperă adesea o greșală, pe care n-o mai poate îndepărta decît adăugînd alte bucăți de piatră, care vin îmbinate, așa cum am văzut că obișnuiesc numeroși artiști din timpurile noastre; de asemenea cîrpeală sînt însă în stare numai cîrpacii și nu oamenii înzestrați sau maeștrii de seamă, căci e un lucru urît și grosolan, vrednic numai de criticile cele mai aspre. Lucrînd la statuile de marmură, sculptorii obișnuiesc ca la început să și eboșeze figurile cu așa zisă *subbia*, care este un fel de daltă de-a lor specială, ascuțită și groasă, cu care scobesc, cioplinind din gros, piatra; încep apoi să dea forma statuiei, folosind alte dălți, numite *calcagnuoli*, care sînt scurte și au în mijloc o creștătură, pînă cînd ajung la o daltă lată — mai subțire decît cea dinainte — cu două creștături, care se cheamă *gradina* și cu care modelează cu rîvnă întreaga statuie, făcînd să se vadă mușchii și cutele veșmintelor și lucrînd în așa fel încît, datorită creștăturilor și dinților acestei dălți, piatra capătă o grație uimitoare. După aceasta, dîrele care au rămas sînt îndepărtate cu un fier șlefuit, iar pentru ca statuia să fie desăvîrșită și să capete frumusețe, moliciune și gingășie, se folosesc, pentru îndepărtarea zgîrieturilor, niște pile îndoite. Tot pentru aceasta mai sînt folosite și alte pile, subțiri, precum și rașpele drepte, cu care se pilește pînă cînd totul rămîne neted; în cele din urmă, se șlefuește întreaga statuie cu piatră ponce, dîndu-i-se acea fermecătoare moliciune care poate fi văzută la unele sculpturi minunate.

Pentru șlefuit și lustruit se folosesc, de asemenea, ghipsul de Tripoli precum și paiele de grîu, cu care — făcîndu-le șomoioag — frecăm statuile pînă cînd, terminate și lustruite, acestea se ivesc strălucitoare de frumusețe în fața ochilor noștri.

¹ Carbonat de plumb, folosit la pregătirea vopselelor de pictură.

III. DESPRE BASO ȘI SEMIRELIEFURI; GREUTATEA DE ALE LUCRA; CUM POT FI ADUSE LA DESĂVÎRȘIRE

Acele sculpturi cărora artiștii le spun semireliefuri au fost născocite — pentru a împodobi cu ele zidurile netede — încă de cei vechi, care le-au folosit în teatre și la arcurile de triumf, căci, făcînd numai statui, nu ar fi avut unde să le așeze, fiind mai întîi nevoie de o încăpere ori de un loc deschis și neted. Voind să înlătore aceste greutateți, artiștii au născocit un fel de sculptură căreia i-au spus semirelief și căreia tot astfel îi spunem și noi; la fel ca și o pictură, acesta înfățișează mai întîi, în întregime, personajele principale, în semirelief sau chiar într-un relief mai înalt; personajele mai puțin însemnate sînt reprezentate pe jumătate ascunse de cele dintîi, iar cele de și mai mică însemnătate sînt arătate ascunse pe jumătate de acestea din urmă, așa cum se întîmplă și cu oamenii vii, cînd sînt adunați și îngheșuiți laolaltă. În acest semirelief, din pricina însușirii ochiului de a micșora, ultimele personaje se fac mici, iar, dacă nu li se vād decît capetele, foarte mici; la fel sînt făcute și clădirile și peisajele care alcătuiesc fundalul. Nimeni nu a făcut aceste semireliefuri mai bine și cu mai multă rîvnă și nici personajele mai proporționate micșorate sau îndepărtate unul de altul decît cei vechi, care — fiind niște iscusiți imitatori ai adevărului — nu au făcut niciodată în asemenea scene personaje așezate într-un plan care să se îndepărteze sau să se micșoreze, ci le-au făcut, dimpotrivă, stînd cu picioarele pe cornișa de dedesubt; în schimb, unii dintre artiștii noștri, mai inimoși decît se cuvine, au făcut ca, în semireliefurile lor, personajele din față să stea într-un plan care se îndepărtează și pe care l-au lucrat în basorelief; pe același plan au înfățișat însă și personajele din mijloc, din care pricină acestea — stînd astfel — nu-și sprijină picioarele cu acea siguranță pe care ar trebui s-o aibă; de aceea și vedem, deseori, vîrfurile picioarelor acestor personaje răsucite spre spate, din pricina micșorării,

care este prea izbitoare. Asemenea abateri se pot vedea în nenumărate opere din timpurile noastre, ba chiar și la ușile de la San Giovanni¹, ca și la mai multe alte lucrări din acea vreme.

Așadar, semireliefurile care au această trăsătură sînt false, căci, dacă jumătate din figură iese din blocul de piatră, în spatele primelor personaje fiind nevoie a fi făcute altele, trebuie ținut seamă de legile perspectivei cu privire la depărtare și micșorare, așezînd picioarele în plan drept, aceasta venind oarecum mai în față decît picioarele, așa cum cer ochiul și legile picturii; se cuvine ca personajele să se micșoreze treptat, pe măsură ce se îndepărtează, și în mod proporțional, pînă cînd ajung la un relief aproape plat; din pricina acestei unități de care este nevoie aici, aceste opere se lucrează greu și ajung și mai greu la desăvîrșire, căci e vorba de reliefuri în care trebuie arătat cum se micșorează, în perspectivă, mîinile și capetele, iar pentru aceasta se cere ca desenul să fie cum nu se poate mai bun, lucru ce vădește adevărata valoare a artistului. Aceeași desăvîrșire — ca și modelelor făcute din pămînt sau din ceară — li se cere apoi și lucrărilor executate în bronz sau în marmură. Tocmai de aceea, toate operele în semirelief, care vor avea însușirile de care am vorbit, vor fi admirate și se vor bucura de laudele neprecupețite ale celor mai pricepuți artiști.

Al doilea fel de sculpturi, numite basoreliefuri, au un relief mult mai scund decît semireliefurile, și cel puțin jumătate din ele arată a fi ceea ce noi am spus că se cheamă semireliefuri; în basorelief pot fi lucrate cu iscusință planurile, clădirile, perspectivele, scările și peisajele, așa cum le vedem pe amvoanele de bronz ale bisericii San Lorenzo din Florența, ca și în toate basoreliefurile lui Donato, care — cu o uriașă rîvnă — a executat, în această manieră, lucrări cu adevărat dumnezeiești². Sculpturile acestea, pe care ochiul le deslușește fără greutate nu au greșeli și nici barbarisme, căci nu ies atît de mult în afară încît să dea naștere la greșeli și la critici.

Al treilea fel de sculpturi se cheamă reliefuri joase și șterse și nu reprezintă decît conturul figurii, scos în afară cît mai puțin cu putință. Sînt destul de greu de făcut căci e nevoie de un desen desăvîrșit și de darul plăsmuirii, iar pentru a le da gingășie — care nu iese decît din contururi — se risipește multă trudă; și în aceste sculpturi tot Donato a lucrat mai frumos decît oricare altul, vădind și artă și desen și darul plăsmuirii. Numeroase figuri, măști și alte subiecte antice au fost văzute pe vechile vase aretine ³, pe cameele antice ⁴, pe monezi și pe matrițele pentru baterea medaliilor de bronz.

S-a ales relieful șters fiindcă altfel baterea acestora nu ar mai fi fost cu putință, deoarece avînd un relief prea înalt nu s-ar mai fi întipărit prin lovirea cu ciocanul; în schimb, cînd relieful e jos, umplerea golurilor matriței nu cere cine știe ce trudă.

Vedem astăzi numeroși artiști — deși în mult mai mare număr au fost cei vechi — care au dat, în această manieră, lucrări dumnezeiești, așa cum vom arăta pe larg în « Viețile » lor. Oricum ar fi, cel care va desprinde, din semireliefuri, desăvîrșirea figurilor micșorate cu grijă și rîvnă; din basoreliefuri, frumusețea desenului, atît în perspective cît și în celelalte născociri, iar din reliefurile șterse, curățenia, grația și forma frumoasă a figurilor înfățișate în ele, acela — zic — va face foarte bine să laude ceea ce e bun și să critice ceea ce e rău, învățînduși și pe alții să se priceapă la asemenea lucruri.

¹ Executate de Lorenzo Ghiberti, Vezi și « Viața » acestuia.

² Drept pildă în această privință pot fi date neîntrecutele basoreliefuri înfățișînd minunile Sfîntului Anton — lucrate pentru biserica Santo din Padova.

³ Vasele aretine erau faimoase încă din antichitate pentru frumusețea lor. Fiind foarte subțiri nu s-au de loc grele, iar suprafața lor, de culoare roșie, aducînd cu roșul coralului, este foarte frumos lucrată, în relief șters.

⁴ Piatră semiprețioasă, avînd sculptată pe ea, în basorelief, o figură sau un motiv decorativ. Se poartă ca podoabă.

IV. CUM SE FAC MODELELE PENTRU STATUILE DE BRONZ — MARI ȘI MICI — ȘI FORMELE PENTRU TURNARE; CUM SÎNT ARMATE CU FIER ȘI CUM SE TOARNĂ METALUL; DESPRE CELE TREI FELURI DE BRONZ; CUM SE CIZELEAZĂ ȘI SE ȘLEFUIESC, DUPĂ TURNARE; CUM SE ADAUGĂ ȘI SE ÎMBINĂ ÎN ACELAȘI BRONZ PĂRȚILE CARE N-AU IEȘIT BINE DIN TURNARE

Cînd vor să toarne în bronz sau într-un metal oarecare statui de mari dimensiuni, artiștii de seamă obișnuiesc să facă mai întîi o statuie de pămînt de mărimea aceleia pe care doresc s-o toarne din metal, și o modelează în lut, dîndu-i întreaga desăvîrșire pe care le-o îngăduie arta și cunoștințele lor. După ce au făcut această statuie, pe care ei o numesc model, și i-au dat întreaga desăvîrșire a artei și cunoștințelor lor, încep — folosindu-se de ipsos — să dea formă diferitelor părți ale modelului bucată cu bucată; și fiecare asemenea bucată este astfel potrivită, încît toate bucățile să se îmbine între ele, din care pricină și sînt însemnate cu cifre, cu litere sau în alt chip. În felul acesta, modelul este turnat în ipsos bucată cu bucată, ungîndu-se cu ulei marginile unde trebuie să se facă îmbinarea; și astfel, rînd pe rînd — capul, brațele, torsul, picioarele, pînă la ultimul amănunt — se alcătuieste întreaga statuie în așa fel încît toate părțile ei, chiar și cele mai neînsemnate, se întipăresc în formă. O dată terminate, formele de ipsos sînt date de o parte și lăsate să se usuce; se ia apoi o vergea de fier, mai lungă decît statuia pe care dorim s-o facem și pe care trebuie s-o turnăm, și punem pe această vergea un miez de pămînt, pe care, frămîntîndu-l cît e moale, îl amestecăm cu balebă de cal și cîlți; miezul — care are întocmai forma modelului — se arde în foc, strat cu strat, pentru a se îndepărta umezeala pămîntului, după care e folosit la turnarea statuii; turnîndu-se metalul, miezul — care e tare — face ca mijlocul statuii să rămînă gol, căci altfel, din pricina prea marii greutate, statuia nici n-ar mai putea fi urnită din loc; miezul, așadar, este îngroșat pînă la măsura potrivită și arzîndu-l, strat cu strat, precum am mai spus, pămîntul se usucă bine, pierzînd orice urmă de umezeală, așa că, turnînd apoi bronzul peste el, nu sare în aer — cum s-a văzut de multe ori — stricînd întreaga lucrare și pricinuind

moartea maeștrilor. Așezînd apoi miezul în mijloc, îmbinăm în jurul lui bucățile de ghips în așa fel, încît între miez și ele să nu rămînă decît grosimea, mai mare sau mai mică, a metalului, după dorința celui care face statuia.

Adeseori miezul este întărit cu ajutorul unor cepuri de aramă care trec prin el, sau cu ajutorul unor bare de fier, care se pot pune sau scoate, pentru a-l întări și înțepeni mai bine. O dată sfîrșit, miezul se coace încă o dată, la foc potolit, și, după ce i s-a îndepărtat toată apa — dacă mai rămăsese cumva vreo picătură — este dat la o parte; înapoindu-ne apoi la formele de ipsos, se scot după ele tipare din ceară galbenă, topită și amestecată cu puțină terebentină și seu; topită deci la foc, această ceară este turnată încetul cu încetul înăuntrul formelor de ipsos, făcînd un strat de grosimea pe care vrea artistul s-o aibă și metalul pe care îl va turna; cu aceste bucăți de ceară, tăiate întocmai pe măsura formelor de ipsos, este îmbrăcat miezul făcut din pămînt, îmbinîndu-le și fixîndu-le, una cîte una, cu niște agrafe mici de aramă, pînă cînd se acoperă cu ele tot miezul. Se curăță apoi tot prisosul de ceară rămas după turnare și se lucrează ceara pînă cînd capătă acea frumusețe și desăvîrșire pe care e de dorit s-o aibă și statuia turnată în metal. Înainte de a se merge mai departe, se înalță miezul în picioare, se cercetează cu grijă dacă ceara nu are cumva vreo lipsă oarecare și se repară orice stricăciune, adăugîndu-se ceară sau luîndu-se din ea, după nevoie. După aceasta, terminîndu-se cu lucrul la stratul de ceară, artistul pune această statuie — care s-a întărit — pe două rezemători de lemn, de piatră sau de fier, ca o friptură pe foc, în așa fel ca să se poată ridica sau lăsa în jos; apoi, cu o pensulă înmuiată în cenușă udă, anume pregătită în acest scop, el acoperă întreaga statuie în așa fel, încît ceara să nu se mai vadă astupînd cu acest material orice scobitură sau gaură. După ce dă statuia cu cenușă, pune la loc cepurile, care străbat ceara și miezul, prin găurile făcute în statuie; acestea au menirea să sprijine miezul dinăuntru și învelișul dinafară, bronzul urmînd să se toarne în golul dintre aceste două învelișuri. Cînd s-a făcut și această armătură, artistul ia pămînt fin, balebă de cal și cîlți pe care le amestecă bine laolată, după cum am mai spus;

apoi acoperă totul, cu iscusință, cu un strat subțire din acest amestec, lăsându-l să se usuce și tot astfel, strat după strat, lăsându-se de fiecare dată să se usuce, pînă cînd stratul ajunge la grosimea de cel mult o jumătate de palmă. Cînd s-a terminat și această lucrare, vergelele de fier dinăuntru sînt legate cu cele ce țin prins învelișul pe dinafară, sprijinindu-se astfel unele pe altele. Miezul dinăuntru sprijină învelișul dinafară, iar învelișul din afară sprijină miezul dinăuntru. Se obișnuiește ca între miez și înveliș să se facă unele mici canale, numite răsuflători, care lasă aerul să iasă în sus și se așază de pildă, între un genunchi și un braț care stă ridicat; aceste canale sînt cele care îngăduie metalului topit să ajungă acolo unde, poate din pricina vreunei piedici, n-ar putea să ajungă, din care pricină canalele se fac mai multe, ori mai puține, după cît e de grea turnarea. Cînd totul este gata, forma se bagă în foc, în așa fel ca acesta s-o acopere în întregime și este încălzită, încet, încet, pînă cînd se înfierbîntă; iar ceara, care se află în golul dinăuntru, topindu-se, iese toată pe acolo pe unde urmează să se toarne metalul, fără a mai rămîne înăuntru nici o singură picătură. Ca să-ți dai seama de aceasta, e nevoie ca bucățile de ceară să fie cîntărite, una cîte una, atunci cînd sînt așezate pe miezul statuii, iar apoi să fie cîntărită și ceara care s-a scos afară. Socotind pierderile, artistul poate să știe cîtă ceară a mai rămas între miez și înveliș și cîtă anume a ieșit. E bine de știut că măiestria artistului se arată tomai în scosul cerii, iar el trebuie să facă toate eforturile în acest scop; de aici se vede cît sînt de grele turnările, pentru ca statuile să iasă frumoase și curate, orice picătură de ceară rămasă înăuntru stricînd întreaga turnare, mai ales în locurile unde a rămas ceara. După terminarea tuturor acestor lucrări, artistul va așeza această formă alături de cuptorul în care se topește bronzul, așezînd-o în așa fel încît bronzul să nu-i dăuneze prin nimic și pregătind canalele prin care metalul să pătrundă în ea, în partea de sus făcînd o anumită scobitură prin care să se scurgă bronzul care prisosește și pe care îl poate tăia apoi cu ferăstrăul. Își pregătește după aceasta cît metal dorește, socotind pentru fiecare livră de ceară, zece livre de metal, în aliajul metalului pentru statuie intrînd două treimi aramă și o treime cositor, potrivit obiceiului din Italia.

Egiptenii, de la care s'a moștenit această artă, făceau bronzul dintr-un amestec alcătuit din două treimi cositor și o treime aramă. În metalul numit *elletro*, care este mai fin decît altele, se pun două părți de aramă și o a treia argint. La clopote, pentru fiecare sută de părți de aramă se pun douăzeci de părți de cositor, pentru ca sunetul acestora să fie mai limpede și mai uniform, iar la piesele de artilerie, pentru fiecare o sută de părți de aramă se pun zece părți de cositor. Ne rămîne acum să învățăm ce putem face atunci cînd statuia iese din turnare cu un oarecare cusur — fie din pricină că bronzul a fost prea încins, fie pentru că a ieșit undeva prea subțire, fie pentru că avem lipsă o parte oarecare — și trebuie să adăugăm o bucată. În aceste împrejurări, artistul înlătură întreaga parte stricată, tăind în statuie o gaură pătrată, după echer; ajustează apoi o bucată de metal în locul bucății lipsă, putînd-o depăși însă pe aceasta din urmă atît cît vrea el; potrivind-o în gaura pătrată, o izbește cu ciocanul pînă cînd o face să se îmbine puternic, iar după aceasta, folosindu-se de pile și de alte unelte, face să nu se mai cunoască îmbinarea, șlefuiind totul în mod desăvîrșit.

Cînd vrea însă să toarne în metal figuri mici, artistul face mai întîi un model din ceară, pămînt sau alt material, pe care îl acoperă cu forma de ipsos, la fel ca și la statuile mari, umplînd apoi tot golul din mijloc cu ceară. Trebuie însă ca acest gol să fi fost udat, căci ceara, pătrunzînd înăuntru, se strînge din pricina răcelii apei și a formei. După aceasta, clătînd și scuturînd forma se scoate ceara din mijloc, forma rămîne goală pe dinăuntru; acest gol, artistul îl umple cu pămînt și pune cepuri de fier. Pămîntul acesta, care trebuie să fie însă lăsat să se usuce bine, va sluji drept miez. Se face acum învelișul, ca și la statuile mari, întărindu-l și asigurînd canalele de aerisire. Se bagă apoi în foc și se scoate ceara, așa că, forma rămînînd curată, turnarea se poate face cu ușurință.

La fel sînt lucrate și basoreliefurile și semireliefurile, ca și orice altă lucrare de metal. Cînd turnarea este gata, artistul — slujindu-se de unelte potrivite, adică de dălțițe, dălți cu vîrf rotund, dălți, suportți, scalpele și pile — îndepărtează ceea ce nu-i de trebuință sau scobește înăuntru și curăță; cu alte unelte, care răzuie,

netezește și șlefuieste totul cu rîvnă, iar, în cele din urmă, cu piatră ponce, dă luciu. Bronzul acesta ia singur, cu timpul, o culoare care bate în negru, pierzînd-o pe cea roșie, pe care o are cînd îl lucrezi. Folosind uleiul, unii îl fac negru; alții îl fac verde, cu ajutorul oțetului, iar alții îi dau culoarea neagră, întrebuițînd un anumit lac, așa că fiecare îl face cum vrea. Minunat este însă faptul că în vremea noastră, arta turnării statuiilor sau figurilor mici a ajuns atît de desvîrșită încît numeroși maeștri scot operele gata curățite din turnare — nemaiaș vînd ce face cu uneltele — și subțiri cît o lamă de cuțit. În afară de aceasta, unele pămînturi și cenuși folosite în acest scop au ajuns deosebit de fine, așa că florile de virșanț, sau orice altă plantă ori floare, pot fi turnate în aur ori argint, ușor și atît de bine, încît ies la fel de frumoase ca și cele naturale. Se vede deci că această artă a atins o culme pe care n-o avusese în vremea celor vechi.

V. DESPRE TIPARELE DE OȚEL CU AJUTORUL CĂRORA SE FAC MEDALIILE DE BRONZ SAU ALTE METALE; CUM SE LUCREAZĂ ACESTE MEDALII DIN METAL; DESPRE PIETRELE ORIENTALE ȘI DESPRE CAMEE

Voind să facă medalii de bronz, de argint sau de aur, așa cum au făcut odinioară cei vechi, artistul trebuie să graveze mai întîi în relief, cu dălți de fier, și bucată cu bucată, tiparele făcute din oțel înmuiat în foc; așa, de pildă, pe un singur tipar numai din oțel va fi gravat doar capul, în relief plat, iar apoi, pe alt tipar, celelalte părți care se îmbină cu capul. Toate tiparele trebuitoare pentru o medalie — după ce au fost executate din oțel — sînt călite în foc, iar apoi, atît capul cît și celelalte părți se întipăresc cu lovituri de ciocan — fiecare la locul

ei — pe o bucată de oțel decălit, care trebuie să slujească drept formă și matriță a medaliei. Când totul a fost întipărit, se curăță cu răbdare și se șlefuieste această formă scobită — care va sluji apoi drept matriță — pînă cînd atinge desăvîrșirea. Numeroși artiști au lucrat însă matrițele cu roata, așa cum sînt gravate în adîncime și cristalele, jaspurile, calcedoniile, agatele, ametistele, agatele portocalii, lapislazulele, crisolitele, cornalinele, cameele și celelalte pietre orientale: în acest fel, matrițele ies mult mai curate, ca, de altfel, și pietrele despre care am vorbit. În același chip se lucrează și reversul medaliei, iar cu matrița capului și cu aceea a reversului se fac medalii din ceară sau din plumb, după care se scot apoi forme, cu ajutorul unei pulberi mărunte de pămînt, anume pregătită în acest scop; după ce s'a scos din ele ceara sau plumbul, în aceste forme, bine strînse, se toarnă metalul din care vrei să faci medalia. După turnare, medaliile sînt vîrîte din nou în matrițele lor de oțel, și, cu ajutorul șuruburilor, al pîrghiilor sau prin lovituri de ciocan, sînt apăsate pînă cînd capătă întocmai acea față netedă și lucioasă pe care nu o căpătaseră prin turnare. Pentru monedele și medaliile de mai puțină însemnătate nu se mai folosesc însă șuruburile, apăsarea făcîndu-se prin lovituri de ciocan, date cu mîna: pietrele orientale, despre care am vorbit mai sus, sînt gravate în adîncime la roată, cu ajutorul corindonului, care macină orice piatră oricît de tare ar fi ea. Artistul însă va trebui să scoată numeroase tipare în ceară de pe gravura în adîncime la care lucrează, putînd astfel să taie mai adînc acolo unde crede de cuviință și să ducă lucrarea la bun sfîrșit. Cameele se lucrează însă în relief; așa că, această piatră fiind formată din straturi, adică albă deasupra și neagră dedesubt, se îndepărtează din stratul cel alb atît cît trebuie ca să rămîna în basorelief alb, pe fond negru, doar capul sau întregul personaj. Uneori, pentru ca acestea să apară în basorelief alb pe fond negru, se obișnuiește să se vopsească fondul, mai ales cînd acesta nu-i atît de negru pe cît ar trebui. Am văzut lucrute prin acest meșteșug opere minunate, ba chiar divine, atît antice cît și din timpurile noastre.

VI. CUM SE FAC LUCRĂRILE ÎN STUC ALB, ÎN CE FEL SE PREGĂTEȘTE ZIDUL CARE TREBUIE ACOPERIT ȘI CUM SE DUC LA CAPĂT ÎNTREAGA LUCRARE

Voind să lucreze din stuc alb bolți, să îmbrace pereții în întregime, sau uși, ferestre ori felurite ornamente, cei vechi obișnuiau să facă zidul de dedesubt fie din cărămizi arse, fie din tuf, care este o piatră moale ce se poate tăia cu ușurință; zidind din aceste materiale părțile care urmau să fie acoperite, le dădeau forma de cornișă, de figură omenească, sau oricare alta voiau, cioplinind cărămizile sau pietrele care urmau să fie acoperite cu tencuială. Așezau apoi deasupra acestor ziduri un prim strat de stuc, despre care am arătat în cel de-al patrulea capitol că este un amestec de marmură pisată și var de travertin brut, gros și grăunțos, pentru a putea pune peste el cel de-al doilea strat, și cel mai mărunț, nu însă mai înainte ca primul strat să se fi prins și întărit, fără a se fi uscat însă cu desăvârșire. Așezat peste primul strat, care-i umed, materialul se prinde mai bine și se lucrează mai cu ușurință, îndeosebi dacă stropim încontinuu locul care urmează a fi acoperit cu stuc. Când voim să lucrăm cornișe sau crengi cu frunze sculptate, trebuie să avem tipare de lemn, avînd scobite în ele, în adîncime, tocmai modelele pe care vrem să le facem. Folosim atunci un stuc care să nu fie nici prea tare dar nici prea moale, ci unul care să fie oarecum vîscos; îl întindem pe suprafața pe care trebuie să cuprindă lucrarea ce voim a o turna, iar deasupra așezăm tiparul scobit despre care am vorbit mai sus, prăfuit cu pulbere de marmură; după aceasta, izbind în tipar cu un ciocan, cu lovituri egal de puternice, stucul rămîne gravat; mai tîrziu e curățit și șlefuit pentru ca lucrarea să iasă dreaptă și egală peste tot. Dacă dorim ca aceasta să aibă un relief ceva mai pronunțat, înfigem — acolo unde dorim acest relief — bare de fier, cuie sau alte armături asemănătoare, pentru ca stucul să poată căpăta grosimea dorită, precum se vede și la clădirile antice, ale căror stucuri și fiare sau păstrat pînă în ziua de astăzi. Când dorește deci să lucreze, pe un zid drept, o scenă în basorelief, artistul înfige mai întîi în acel zid numeroase cuie — mai dese sau mai rare, după

cum cer figurile — prinzînd între ele mici sfărîmături de cărămidă sau tuf, pentru ca vîrfurile sau capetele acestora să sprijine primul strat de stuc, gros și nemodelat; la sfîrșit, artistul netezește stucul cu grijă, așteptînd cu răbdare să se întărească; în acest timp, el lucrează cu sîrguință și trece mereu peste el pensula muiată în apă, desăvîrșind lucrarea în stuc, ca și cînd ar fi din ceară sau din pămînt. În același fel, cu cuie sau cu fiare anume făcute, mai mari sau mai mici — după nevoie — se împodobesc cu stucuri bolțile, încăperile și clădirile vechi, așa cum obișnuiesc să lucreze astăzi în întreaga Italie numeroși maeștri care s-au dăruit acestei arte. Nu trebuie să ne temem că lucrările făcute astfel n-ar fi prea trainice, deoarece ele se păstrează la nesfîrșit și se întăresc atît de mult după ce au fost executate, încît — cu vremea — ajung să semene cu marmura.

VII. CUM SE FAC STATUILE DE LEMN ȘI DIN CARE ANUME LEMN POT FI FĂCUTE

Cine dorește ca o statuie din lemn să fie lucrată în chip desăvîrșit, trebuie să facă mai întîi un model din ceară sau din pămînt, așa precum am mai spus. Aceste statui au fost mult folosite în religia creștină, nenumărați maeștri executînd o sumedenie de crucifixuri și felurite alte lucrări. E drept însă că lemnul nu poate căpăta niciodată acea rotunjime sau moliciune a formelor pe care o pot avea sculpturile din metal, din marmură sau din alte materiale, ca stucul, ceara ori pămîntul. Oricum ar fi, cel mai bun dintre toate lemnele folosite în sculptură este teiul, deoarece porii săi sînt la fel pe fiecare față, iar el se supune mai ușor pilei și dălții. Cînd însă statuia pe care vrea s-o facă este prea mare, artistul nu poate

s-o scoată dintr-o singură bucată, ci trebuie să îmbine mai multe bucăți, adăugînd atît în grosime cît și în înălțime, pînă cînd capătă mărimea dorită. Pentru a îmbina aceste bucăți așa încît să țină, nu trebuie folosit cleiul din brînză ¹, căci nu lipește bine, ci cleiul scos din piele și topit, cu care — după ce le-am încălzit la foc — îmbinăm bucățile de lemn, strîngîndu-le nu cu ajutorul cuielor de fier, ci cu cepuri din același soi de lemn. După aceasta, lemnul poate fi lucrat și sculptat, după forma pe care o are modelul. Din mîna artiștilor care se îndeletnicesc cu acest meșteșug sau mai văzut ieșind și lucrări făcute din lemn de merișor, vrednice de mare laudă, precum și ornamente din lemn de nuc, deosebit de frumoase; cînd sînt făcute dintr-un lemn de nuc frumos, care să bată în negru, acestea din urmă par a fi făcute din bronz. Am văzut, de asemenea, sculpturi în sîmburi de fructe, ca de cireși ori de caise, ieșite din mîna unor germani foarte înzestrați și lucrate cu deosebită răbdare și gingășie. Deși nu au acel desen desăvîrșit pe care îl vădese italienii în lucrările lor, străinii au lucrat totuși și încă mai lucrează, dînd operelor lor atîta gingășie încît lumea rămîne uimită văzîndu-le, așa cum se întîmplă cînd privești o operă, sau mai bine zis o adevărată minune lucrată în lemn de mîna maestrului francez Janni ², care, locuind în Florența, pe care și-o alesese drept patrie, a deprins atît de bine maniera italienească în lucrările de desen — care i-au plăcut întotdeauna — încît, cu practica pe care o avea în sculptura în lemn, a executat în tei o statuie a Sfîntului Rocco, în mărime naturală, sculptînd cu neînchipuită gingășie veșmintele cu care e îmbrăcat acesta, veșminte ce cad deosebit de frumos și sînt ușoare de parcă ar fi de hîrtie; un lucru mai minunat nici nu se poate vedea. Capul, barba, mîinile și picioarele sfîntului le-a lucrat, de asemenea, atît de desăvîrșit, încît statuia s-a bucurat și se va bucura veșnic de nesfîrșite laude din partea întregii lumi. Ba, mai mult, pentru ca fiecare amănunt al ei să arate cît de talentat era acest artist, statuia a fost păstrată pînă astăzi dedesubtul amvonului bisericii Nunziata din Florența, fără a fi acoperită cu culori sau pictată, păstrîndu-se culoarea lemnului, cu șlefuirea și desăvîrșirea pe care i le-a dat maestrul Janni, și fiind mai frumoasă decît toate celelalte statui care se văd,

sculptate în lemn. Fie acum de ajuns cele spuse — pe scurt — despre lucrările de sculptură. Să trecem, aşadar, la pictură.

¹ Cleiul de brinză este cunoscut şi descris încă din secolul al XII-lea de un anume călugăr Teofilo, autor al unui fel de tratat asupra feluritelor arte (*Schedula diversarum artium*). Cennino Cennini, în a sa *Libro dell'Arte* (cap. al CXII-lea), îl pomeneşte şi el, dînd şi reţeta, ca şi pentru cleiul de piele.

² Maestro Janni este un sculptor puţin cunoscut. Se crede, deşi fără siguranţă, că ar fi una şi aceeaşi persoană cu un anume «maestro Gian» (Jean Chavenier) care a lucrat, la Roma, basoreliefurile din aşaznumitul Templu rotund şi care a murit în 1527. Statuia Sfîntului Rocco, atît ca inspiraţie cît şi ca execuţie, este, însă, în întregime de factură gotică, nearătînd în nici un fel că autorul ei deprinsese cumva în sculptură maniera italienească. Se află şi astăzi tot în biserica Nunziata, din Florenţa.

DESPRE PICTURĂ

I. CE ESTE DESENUL; CUM SE FAC PICTURILE BUNE; CUM ȘI DUPĂ CE LE PUTEM CUNOAȘTE; ȘI DESPRE GĂSIREA SUBIECTULUI

A vîndu-și izvorul în inteligență, desenul, părintele celor trei arte ale noastre — Arhitectura, Sculptura și Pictura — scoate din multe lucruri o judecată universală, asemănătoare cu o imagine sau cu o idee, despre toate lucrurile din natură, singura desăvîrșită în măsurile sale; de unde reiese că el cunoaște proporția care există între întreg și părți, între părți și între acestea și întreg, nu numai în trupurile oamenilor și animalelor, ori în plante, ci și în clădiri, în sculpturi și în picturi. Și pentru că din această cunoaștere se naște o anumită părere sau judecată, formîndu-se în minte o nu știu ce imagine, care — redată apoi prin mijlocirea mîinilor — se numește desen, se poate trage concluzia că desenul nu ar fi altceva decît redarea vizibilă și mărturisirea părerii pe care o avem în minte și a acelei nu știu ce imagini care a luat naștere în minte și s-a întruchipat în idee. Poate că de aici să se fi născut cumva și acel proverb al grecilor — *Dintr-o unghie, un leu* — care vrea să spună că un om de talent, văzînd sculptată într-un bloc numai unghia unui leu, poate să-și închipuie, cu ajutorul minții, măsurile și formele tuturor părților acelui animal, iar apoi ale animalului întreg, ca și cînd l-ar fi avut aieva în fața ochilor. Cred unii că mama desenului — ca și a celorlalte arte — ar fi fost întîmplarea și că practica și experiența, slujindu-i drept doică și dascăl, l-ar fi 98

hrănit cu ajutorul cunoașterii și vorbirii; eu unul socot însă că decît să spunem că mama desenului este întîmplarea, ar fi mai adevărat să spunem că întîmplarea este — mai curînd — cea care a prilejuit nașterea desenului. Oricum ar fi, cînd desenul scoate din judecată cine știe ce născocire este nevoie ca mîna — prin învățatură și practică de ani îndelungați — să fie neșovăitoare și în stare să deseneze și să redea cît mai bine — cu penița, cu stilul de plumb, cu cărbunele, cu creionul sau cu orice altceva — orice lucru creat de natură; aceasta, fiindcă atunci cînd inteligența dă naștere unor idei bine gîndite și pline de înțelepciune, mîinile acelea care sau îndeletnicesc, ani întregi, cu desenul, fac cunoscută desăvîrșirea și frumusețea artelor, dar, o dată cu aceasta, și știința artistului.

Se întîmplă însă ca unii sculptori să nu aibă prea multă experiență în ceea ce privește liniile și contururile, din care pricină nu pot desena pe hîrtie; în schimb, modelînd în relief, din pămînt ori din ceară — cu o frumoasă proporție și măsură — oameni, animale sau orice altceva, ei fac același lucru pe care îl face și cel care desenează cum nu se poate mai frumos, pe hîrtie sau pe alte suprafețe netede. Oamenii care se îndeletnicesc cu aceste arte au numit, sau mai curînd au deosebit, diferite chipuri de desen, potrivit calității acestora. Cele pe care penița sau altceva, abia le ating, liniile fiind foarte ușor trase, se numesc schițe, iar despre ele vom vorbi în altă parte. Cele care au trase numai primele linii, de jur împrejur, se cheamă profiluri, contururi sau desene lineare. Oricum le-ar zice, profiluri sau alt fel, toate acestea sînt de folos atît în arhitectură cît și în sculptură și în pictură, dar, în primul rînd, în arhitectură, căci desenele acestea nu sînt alcătuite decît din linii; de altfel, în arhitectură, acestea nu sînt decît începutul și sfîrșitul acestei arte, căci restul e numai opera mîinilor cioplitoarelor de piatră și zidarilor, cu ajutorul modelelor de lemn, făcute după aceste desene.

În sculptură însă se folosește desenul tuturor contururilor, de care sculptorul se slujește rînd pe rînd atunci cînd vrea să deseneze acea atitudine care-i convine mai bine sau cînd vrea să și modeleze statuia — în ceară, în pămînt, în marmură, în lemn sau în alt material — în fiecare din atitudinile cu putință.

În pictură, desenele lineare sînt folosite în mai multe chipuri, dar, îndeosebi, pentru conturarea oricărei figuri, căci atunci cînd aceste contururi sînt desenate cum trebuie, iar măsurile și proporțiile lor bine potrivite, umbrele care se adaugă apoi, ca și luminile, fac ca trăsăturile figurii să aibă un relief puternic, iar întreaga lucrare să fie frumoasă și desăvîrșită. Urmează de aici că acel care înțelege și execută bine aceste desene lineare va ajunge — datorită practicii și judecății — un maestru de seamă. Prin urmare, cel căruia îi place să învețe a reda prin desen frământările sufletului sau orice altceva, după ce își va fi deprins cît de cît mîna, pentru a ajunge și mai priceput în artă va trebui să se obișnuiască a face desene după sculpturile în relief, fie din marmură, fie din piatră, fie din ipsos, făcute după un model viu, ori după vreo frumoasă statuie antică; mai poate face desene, de asemenea, și după modelele în relief, lucrate din pămînt, fie goale, fie acoperite cu pînze unse cu umă, slujind drept draperii sau veșminte; toate acestea, fiind lucruri nemișcătoare și lipsite de simțire, sînt foarte ușor de făcut pentru cel care le desenează, tocmai pentru că sînt neclintite, ceea ce nu se întîmplă cu ființele vii, care sînt mișcătoare. Mai tîrziu, după ce va fi căpătat practica trebuincioasă în desenarea unor asemenea lucruri și și va fi format mîna, el va putea începe să deseneze și lucrurile din natură, și să capete și aici, cu cît mai multă trudă și rîvnă, o practică frumoasă și sigură; tocmai de aceea, numai lucrările făcute după natură sînt cu adevărat aducătoare de cinste pentru cel care a trudit cu ele, ca unele care au, afară de o anumită grație și vioiciune, acea simplitate, ușurință și gingășie, pe care nu le are decît natura și tot de aceea, ceea ce se învață de la natură se învață desăvîrșit, în vreme ce de la artă nu înveți niciodată îndeajuns. Să fie deci lucru hotărît că practica făcută prin deprinderea desenului ani îndelungați rămîne, cum am mai spus și mai sus, adevărata lumină a desenului și singura care-i duce pe artiști la desăvîrșire. Iar acum, după ce am vorbit îndeajuns despre toate acestea, urmează să vedem ce este pictura.

Este vorba, deci, de o suprafață plană — care poate fi a unui tablou pe lemn, a unui zid sau a unei pînze — acoperită cu pete de culoare, potrivit conturilor

despre care am vorbit mai sus, și care, datorită unui bun desen făcut din linii curbe, închid în ele figura. Cu o dreaptă judecată, pictorul lucrează această suprafață netedă, folosind pentru mijloc culori luminoase, pentru margini și pentru fond culori închise, iar printre acestea, culori de mijloc, între luminos și întunecat; unind laolaltă aceste trei cîmpuri, el face deci ca tot ceea ce se află între o linie și alta să iasă în relief și să se vadă ca modelat și desprins de tablou. E adevărat însă că aceste trei cîmpuri nu pot fi de ajuns pentru a înfățișa orice lucru în chip amănunțit și de aceea este nevoie ca fiecare din ele să fie împărțite în cel puțin două tonuri, primind în cîmpul luminat două tonuri între luminos și întunecat, în cîmpul întunecat două mai luminoase iar în cel de mijloc alte două tot de mijloc, bătînd, unul spre luminos și altul spre întunecat. Topind în apă vopselele — oricare ar fi culoarea lor — vom vedea apărînd, încet-încet, întîi culoarea cea mai deschisă; va urma una mai puțin deschisă, iar apoi una ceva mai întunecată și așa mai departe, pînă vom căpăta negrul cel mai închis. Cînd vrem să lucrăm în ulei, în tempera ori în frescă, amestecăm aceste culori și acoperim părțile dintre linii, punînd la locul lor culorile luminoase, pe cele întunecate, pe cele de mijloc și pe cele mai șterse și mai fără viață, menite să dea lumină, culori ce vor ieși din amestecarea primelor trei, adică a celor luminoase, întunecate și de mijloc; toate aceste culori se copiază de pe carton, care e tot un desen făcut anume ca să slujească drept călăuză în pictarea operei și care trebuie să fie lucrat cu judecată și să aibă o bună așezare, un desen temeinic și invenție; în pictură, de altfel, așezarea nu înseamnă altceva decît împărțirea locului pe care trebuie făcută o figură, în așa fel încît spațiile ce rezultă din această împărțire să fie potrivite după dreapta judecată a ochiului și să nu fie diforme; iar spațiul respectiv să nu fie prea încărcat într-un loc și prea gol într-altul; aceste însușiri se nasc din desen, datorită faptului că acesta înfățișează figurile vii sau modelele de figuri, făcute anume pentru lucrarea care urmează a se executa; în cel privește, desenul nu poate avea un început bun dacă artistul nu a trudit fără răgaz, dîndu-și silința să înfățișeze lucrurile din natură și să studieze picturile maeștrilor de seamă

sau statuile antice, precum am spus-o de atâtea ori. Mai presus decît toate acestea stă însă înfățișarea nudurilor de bărbați și femei vii, păstrînd în amintire, printr-un exercițiu neînterupt, mușchii torsului, ai spatelui, ai picioarelor, ai brațelor, ai genunchiului, precum și oasele pe care le acoperă aceștia; mai tîrziu, căpătînd siguranță, datorită unui studiu îndelungat, ajungi să poți da figurilor felurite atitudini, numai din închipuire și fără să ai în față modele vii; de mare ajutor este și să vezi oameni jupuiți, pentru a ști cum stau sub piele oasele, mușchii, nervii și toate celelalte părți ale anatomiei, putînd astfel ca la figurile pe care le lucrezi, să așezi, cu mai multă siguranță și întocmai ca în natură, membrele și mușchii corpului omenesc. Cei care cunosc toate acestea fac, fără nici o greutate și în chip desăvîrșit, contururile figurilor, iar acestea, desenate cum trebuie, arată și grație și manieră frumoasă. Iată de ce, acela care studiază sculpturile și picturile cu adevărat frumoase — făcute după cum am arătat — văzînd și înțelegînd trupul viu, trebuie să capete, în artă, o manieră cît mai frumoasă. De aici se naște invenția, care îți cere să compui scene de cîte patru, șase, zece și douăzeci de figuri, ajungînd astfel a compune bătlîi sau alte scene pline de măreție. Felul acesta de a lucra cere să te supui unor anumite reguli alcătuite din concordanță și ascultare, deoarece, dacă un personaj face gestul de a-l saluta pe un altul, acesta din urmă nu va fi înfățișat uitîndu-se înapoi, căci trebuie să răspundă celui alt, și așa mai departe.

Scena va fi plină cu tot felul de lucruri, deosebite unul de altul, dar avînd o strînsă legătură cu ceea ce artistul lucrează încetul cu încetul; tot artistul trebuie să deosebească gesturile și atitudinile, dîndu-le femeilor o înfățișare blîndă și frumoasă — la fel ca și tinerilor — și arătîndu-i pe bătrîni cu chipuri serioase, mai ales cînd e vorba de preoți sau de oamenii de neam mare. Trebuie ținut seama însă, întotdeauna, ca orice amănunt să aibă legătură cu opera în întregul ei, pentru ca atunci cînd privești o pictură, să afli o potrivire a tuturor părților — care să insufle groaza, cînd e vorba de furie, sau gingășia, în subiectele vesele — și să descoperi, dintr-o dată, scopul urmărit de pictor, iar nu lucruri la care nici nu s-a gîndit. Este bine deci ca personajele

mîndre să respire vioiciune și forță, iar cele depărtate de primul plan să fie arătate mai mici, cu umbre și tonuri ușor întunecate, așa încît arta să fie întotdeauna întovărășită de grație, de ușurință și de un colorit fermecător; cît despre operă, să fie dusă la desăvîrșire nu sub frămîntarea chinuitoare a unei patimi necruțătoare, pentru ca oamenii care o privesc să nu aibă și ei de suferit de pe urma celor îndurate de artist în executarea operei, ci să se bucure de fericirea acestuia, pe care cerul l-a dăruit cu vioiciune și care dă lucrări ce sînt duse la bun sfîrșit cu rîvnă și trudă — e drept — dar nu cu chinuri; acolo unde sînt așezate, picturile să nu pară moarte, ci să i se înfățișeze celui care le privește ca vii și adevărate.

Pictorii să se ferească de a da opere stîngace, iar lucrurile pe care le înfățișează să nu pară pictate, ci să arate ca vii și puternic reliefate; acesta este desenul adevărat și temeinic, aceasta este adevărata invenție, și pe amîndouă acestea aflăm că le-au avut autorii operelor socotite drept izbutite.

II. DESPRE SCHIȚE, DESENE, CARTOANE, PERSPECTIVE; ÎN CE SCOP SE FAC ȘI LA CE LE FOLOSESC PICTORII

Schițele, despre care am vorbit mai sus, sînt, pentru noi, un prim fel de desene, ce se fac pentru a găsi atitudini potrivite și cea dintîi compoziție a operei; sînt lucrate în pete și prin ele nu facem decît să arătăm, printr-o simplă eboșă, întreaga lucrare. Se numesc schițe, fiindcă artistul — cu avîntul său năvalnic — le execută repede, cu penița sau cu cărbunele ori cu orice altă unealtă de desenat — numai pentru a încerca să arate ce anume îi trece prin minte; acestea sînt lucrate cu toată grija, după un model viu, atunci cînd artistul nu

se simte în stare să le facă singur, din închipuire și din ele ies apoi, făcute cum se cuvine, desenele. Când sînt gata, schițele sînt măsurate, cu compasul sau din ochi, și sînt mărite, trecîndu-se de la măsurile mici la cele mari, după opera care urmează a fi făcută. Sînt lucrate în mai multe feluri, folosind fie creionul roșu — făcut dintr-o piatră roșie¹ adusă din munții Germaniei, care, moale fiind, se taie ușor cu ferăstrăul, făcîndu-se din ea bețișoare subțiri cu care poți desena pe hîrtie, după cum ți-e dorința, fie piatra neagră, care vine din munții Franței și este asemănătoare cu cea roșie; altele, în clarobscur, sînt lucrate pe foi colorate² care dau un ton mijlociu, conturul sau profilul făcîndu-se cu penița; apoi, cu cerneală amestecată cu apă, se dă o culoare deschisă care învăluie și umbrește conturul; după care, desenul este luminat cu ajutorul unei pensule subțiri, înmuiată în ceruză topită în apă cu gumă arabică; acest fel de lucru este deosebit de frumos și arată mult mai bine așezarea culorilor. Numeroși artiști folosesc numai penița singură, păstrînd drept porțiune luminată albul hîrtiei³, ceea ce e un lucru greu de executat, dar plin de măiestrie; mai sînt, în sfîrșit, nenumărate alte chipuri de a desena, pe care însă nu e nevoie să le pomenim, căci toate înfățișează același lucru, adică desenul.

Făcînd astfel desenele, cel care vrea să lucreze în frescă, adică să picteze pe zid, trebuie să-și facă și cartoanele, cu toate că mulți obișnuiesc să le facă și atunci cînd pictează tablouri. Cartoanele acestea se fac astfel: foile, care trebuie să fie pătrate, sînt acoperite cu o cocă, din făină și apă, fiartă la foc, după care sînt întinse pe zid și unse pe fața din sprezid, de jur împrejur — pe o lățime de două degete — cu aceeași cocă; mai înainte de a le lipi, le stropim însă cu apă rece pe toată suprafața, ca să le înmuiem, și nu le lipim decît astfel înmuiate, pentru ca, uscîndu-se, să se întindă toate cutele. După ce s-au uscat, se ia un băț lung, avînd în vîrf un cărbune, și cu ajutorul lui trecem pe carton tot ce se află desenat pe o mică schiță, pentru a ne da seama cum arată compoziția văzută de departe, și tot astfel, încet-încet, și trecînd de la o figură la alta, este terminată întreaga lucrare. Aici folosesc pictorii toate mijloacele artistice, desenînd nudul după model și veșmintele sau draperiile după cum arată în natură; tot aici desenează ei și perspectivele, ținînd

seama de toate măsurile trecute în mic pe foile desenate și măriindu-le proporțional. Dacă în desen se găsesc perspective sau clădiri, mărirea se face cu ajutorul pătrățelelor, care nu s'altceva decît o împărțire a desenului și a cartonului în pătrate — mai mici pe desen și mai mari pe carton — cu ajutorul cărora putem reproduce întocmai orice desen. Cel care a desenat în mic perspectivele, scoțîndu-le dintr'un plan, înălțîndu-le cu ajutorul unui profil și făcîndu-le să se micșoreze pe măsură ce se îndepărtează, cu ajutorul întretăierii liniilor și punctelor ⁴, acela — zic — va trebui să le reproducă, la mărirea potrivită, și pe carton. Nu vreau însă să mai vorbesc despre reproducerea perspectivei, fiind un lucru plictisitor și greu de explicat pentru a fi înțeles cum trebuie. Ajunge să spun că perspectivele sînt cu atît mai frumoase cu cît sînt mai bine făcute, cu cît se micșorează, îndepărtîndu-se de ochiul nostru, și cu cît sînt alcătuite din felurite și frumoase clădiri. Se cuvine deci ca pictorul să aibă grijă să le facă să se micșoreze proporțional, prin îndulcirea tonurilor, ceea ce pentru artist nu e decît dovada unei potrivite alegeri a mijloacelor de lucru și a unei judecăți sănătoase; această dovadă o va da atunci cînd — după greutatea pe care o întîmpină reproducînd acele nenumărate și încurcate linii, pe care le scoate din plan, desenînd cu ele profilurile și întretăierile — le va acoperi cu culoare și va înfăptui o operă care, părăind ușoară, îl va face să treacă drept un învățat, bun cunoscător și iscusit în cele ale artei. Numeroși maeștri mai au obiceiul ca înainte de a desena subiectul pe carton să facă, pe o suprafață plană, un model de pămînt, lucrînd toate figurile în relief, pentru a vedea care sînt umbrele trimise asupra acestor figuri de un izvor de lumină și cum dispar aceste umbre în soare, care dă o lumină mai puternică decît aceea pe care o aruncă celălalt izvor luminos asupra suprafeței plane. Reproducînd apoi întreaga operă, fac și umbrele lăsate de izvorul luminos, dar și pe cele lăsate de soare; datorită acestei trude, atît cartoanele cît și opera ies, neapărat, desăvîrșite și depășesc, prin relieful lor, desenul din schiță, toată lucrarea avînd astfel mai multă frumusețe. Cînd aceste cartoane sînt folosite pentru frescă sau pictură pe zid ⁵, se taie în fiecare zi o bucată și se copiază pe zid, acesta trebuind să fie proaspăt tencuit și netezit

cît se poate de bine. Bucata de carton este așezată în partea unde trebuie pictat personajul de pe carton și se face un semn, pentru ca, a doua zi, voindu-se a se așeza o altă bucată, aceasta să poată fi pusă chiar pe locul ei, fără a se săvîrși vreo greșală. După aceasta, contururile de pe bucată de carton sînt întipărite cu un bețișor de fier ascuțit pe tencuiala zidului, care — fiind proaspătă — se lipește de hîrtie și rămîne astfel marcată. Îndepărtîndu-se apoi cartonul, se lucrează cu culeri printre liniile însemnate pe zid și astfel se fac frescele sau picturile pe zid.

Pentru tablourile pe lemn sau pe pînză se face la fel, dar se folosește o singură bucată de carton, pe dosul căreia se dă cu cărbune sau praf negru, pentru ca — apăsîndu-se cu fierul — urma acestuia să apară desenată⁶ pe pînză sau pe lemn. Cartoanele se fac, așadar, pentru ca lucrarea să fie executată cum trebuie și bine proporționată. Sînt însă numeroși pictori care se feresc de ele pentru lucrările lor în ulei; pentru pictura în frescă sînt însă de neapărată trebuință, căci altfel nu se poate face lucrarea. E sigur însă că ideea celui care le-a descoperit nu a fost de loc rea, deoarece în cartoane se vede cum a fost gîndită întreaga operă, iar pe ele se poate îndrepta sau șterge pînă cînd totul iese bine, ceea ce — mai tîrziu — cînd e vorba de lucrarea însăși, nu se mai poate face.

¹ Sanguina sau cinabrul.

² Acestea par să-și aibă începutul pe vremea lui Giotto, dacă nu cumva va fi fost chiar el primul care să le folosească.

³ Acolo unde trebuie să bată lumina.

⁴ La execuția perspectivelor, artistul își concentrează atenția asupra unui punct către care face să se îndrepte și să se întretaie toate liniile compoziției, dînd astfel iluzia realității.

⁵ Vasari va reveni asupra acestei probleme ceva mai departe, în cel de-al cincilea capitol al acestui mic tratat de pictură.

⁶ Trebuie adăugat: *cu negru*.

III. DESPRE MICȘORAREA ÎNĂLȚIMII FIGURILOR VĂZUTE DE JOS ÎN SUS ȘI ÎN PLAN ORIZONTAL

O mare pricepere au arătat artiștii noștri în micșorarea înălțimii figurilor¹, făcându-le adică să pară mai late decît sînt cu adevărat, această micșorare a înălțimii însemnînd la noi înfățișarea unui lucru oarecare mai scurt decît trebuie, figura care se arată privirilor noastre neavînd astfel înălțimea ori lungimea pe care ar părea s-o aibă; cu toate acestea, întregul ei, contururile, umbrele și luminile o fac să se vadă ca și cum ar merge înainte, de unde se și trage denumirea de micșorare a înălțimii. În acest fel de picturi nu a existat niciodată un pictor sau un desenator care să lucreze mai bine decît a lucrat Michelagnolo Buonarroți al nostru; de altfel, nici nu l-ar fi putut întrece cineva tocmai pe el, care a lucrat într-un chip dumnezeiesc figurile în relief. În acest scop, el făcea mai întîi modele din pămînt sau ceară, iar după ele (fiindcă stăteau nemișcate mai bine decît ființele vii), scotea contururile, luminile și umbrele. Asemenea fel de a lucra îi supără însă din caleafară pe cei care nu se pricep, căci mintea lor nu le îngăduie să meargă în adîncimea unor atare greutăți, dintre care, însă — în pictură — aceea de a lucra frumos, prin micșorarea înălțimii, este mai mare decît oricare alta. E sigur că vechii noștri maeștri — ca niște mari iubitori de artă ce erau — au descoperit mijlocul de a executa asemenea lucrări cu ajutorul liniilor trase în perspectivă (ceea ce nu se putea face mai înainte) și le-au împins atît de departe încît astăzi s-a ajuns în această privință la o adevărată măiestrie. Dintre artiștii noștri, cei care le bîrfesc sînt tocmai cei care nu se pricep să le facă și ei care, spre a se înălța pe ei înșiși, îl coboară pe celălalt. Avem numeroși maeștri pictori, căroră — deși talentați — nu le place să facă asemenea lucrări; cu toate acestea, cînd le văd, greu de executat dar pline de frumusețe, departe de a le bîrfi, le laudă cît pot mai mult. Artiștii din zilele noastre au făcut unele, grele și potrivite cu subiectul și locul unde se află pictate, așa cum — de pildă — pe o boltă, figurile care privesc în sus își micșorează înălțimea; aceasta se cheamă micșorare a înălțimii de jos în sus, iar figurile au atîta forță, de parcă ar vrea să

străpungă bolta. Acestea însă nu pot fi făcute decît pictîndu-le pe viu sau după modele așezate la înălțimi potrivite, dîndu-li-se cele mai indicate atitudini și mișcări. Sigur însă că învingerea acestor greutăți, aduce cu ea o grație desăvîrșită și o frumusețe nespusă, lăsînd să se vadă o artă de un efect foarte puternic. În « Viețile » lor veți afla că artiștii noștri le-au dat acestor lucrări un relief nemaipomenit și le-au dus pînă la ultima desăvîrșire, culegînd, ca atare, cele mai mari laude. Se cheamă micșorare a înălțimii de jos în sus deoarece figurile înfățișate stau în picioare iar ochiul nostru privește în sus și nu spre linia plană a orizontului. Și fiindcă pentru a le vedea trebuie să sălțăm capul și să vedem mai întîi tălpile picioarelor și membrele inferioare, numele care li s-a dat este cu totul îndreptățit.

¹ Întreg acest capitol se referă, de fapt, la ceea ce în pictură se cheamă racursiu. Am preferat totuși să înlocuim acest termen cu acela de micșorare a înălțimii, avînd convingerea că înlocuirea nu va produce nici o greutate în înțelegerea problemei înfățișate de Vasari.

V. CUM TREBUIE POTRIVITE CULORILE PENTRU PICTURA ÎN ULEI, ÎN FRESCĂ ȘI ÎN TEMPERA; CUM TREBUIE ARMONIZATE CU ÎNTREAGA OPERĂ CARNAȚIA, VEȘMINTELE ȘI TOATE CÎTE SE PICTEAZĂ, PENTRU CA FIGURILE SĂ NU PARĂ FĂCUTE DIN BUCĂȚI, SĂ AIBĂ RELIEF ȘI FORȚĂ ȘI SĂ-I DEA OPEREI LIMPEZIME ȘI STRĂLUCIRE

Unitatea în pictură nusi decît contrastul felurilor culori care au fost puse laolaltă, una lîngă alta, și care — prin deosebirile adînci dintre cele mai îndepărtate ca ton — arată, diferite una de alta, părțile figurilor, așa 108

încît, de pildă, carnea nu seamănă cu părul, iar un veșmînt, de o anumită culoare, nu seamănă cu altul, de altă culoare. Cînd aceste culori sînt folosite vii și aprinse — de un contrast neplăcut — sau dacă sînt date prea gros — așa cum obișnuiau să facă, pe vemuri, unii pictori — desenul are atît de mult de suferit încît figurile, în loc să se vadă că sînt pictate cu pensula, care — luminîndu-le sau umbrindu-le — le dă relief și viață, par, mai curînd, niște pete de culoare.

Prin urmare, toate picturile în ulei, în frescă sau în tempera trebuie să vădească o unitate atît de mare în privința coloritului, încît personajele care, potrivit subiectului, sînt cele mai de seamă, să fie pictate în culori foarte deschise¹, iar veșmintele celor din față să nu fie prea închise, trebuind astfel să se facă veșmintele celor care vin după ele în culori mai deschise; dimpotrivă, pe măsură ce acestea se micșorează, mergînd spre fund, culorile lor trebuie să devină tot mai închise, atît în ce privește veșmintele cît și în ce privește carnația². Îndeosebi, trebuie avut grijă a se folosi culorile cele mai fermecătoare, mai plăcute și mai frumoase pentru figurile principale și, mai ales pentru cele care apar în scenă în întregime și nu numai pe jumătate — căci acestea sînt mai cercetate și mult mai privite decît celelalte, care aproape că nu slujesc decît drept fond pentru coloritul celor dintîi; o culoare mai deschisă o face să pară mai vie pe cea de lîngă ea, iar culorile mohorîte și palide le fac să pară mai vesele pe cele de alături, dîndu-le parcă o înflăcărată frumusețe.

Trupurile nu trebuie să fie înveșmîntate în culori date atît de gros încît veșmintele și carnația să fie prea net deosebite, mai cu seamă atunci cînd veșmintele se află între două porțiuni descoperite; culorile părților luminate ale acestor veșminte trebuie să fie deschise, semănînd cu cele ale cărnii, adică ori galbene, ori roșcate, ori viorii, ori albastre bătînd în negru, schimbînd însă culoarea cînd e vorba de nud, care poate fi ori verde, ori albastru, ori albastru bătînd în negru, ori galben, toate însă cît mai închise, unitare și potrivindu-se, pe rotunjimea figurilor, cu umbrele acestora, așa cum vedem că se întîmplă și la fințele vii, unde feluritele părți, cu cît le vedem mai de aproape, au mai multă lumină și cu cît le pierdem din vedere, își pierd din lumină și din

culoare. În pictură, deci, culorile trebuie folosite atît de unitar, încît să nu ne trezim cu o culoare închisă, sau cu una deschisă, atît de neplăcut umbrite sau luminate încît să dea naștere unui contrast sau unei mai puțin plăcute lipse de unitate. Se abat de la această regulă umbrele proiectate, adică umbrele lăsate de o figură pe o altă figură, atunci cînd un singur izvor de lumină o luminează pe cea dintîi, care își aruncă astfel umbra asupra celei dea doua. Chiar și cînd e vorba de asemenea lumini, se cuvine a fi pictate cu grație și unitate, căci acela care le înfățișează fără nici o ordine face ca pictura lui să semene mai curînd cu un covor colorat sau cu un joc de cărți, decît cu o carnație unitar colorată, cu niște veșminte frumos învăluite pe trup sau cu alte lucruri mătăsoase, gingașe și fermecătoare. Căci, după cum urechilor nu le place o muzică zgomotoasă, lipsită de armonie și de dulceață, tot astfel nici ochilor nu le plac culorile puse în straturi prea groase sau prea vii. Oricum ar fi, tonul prea aprins strică desenul, iar cel tulbure, stins, amortit, sau prea deschis pare ceva mort, vechi și afumat; culoarea unitară, care stă la mijloc, între aprins și stins, este tot ce poate fi mai bun și încîntă ochiul tot astfel cum o muzică armonioasă și melodioasă încîntă urechea. Este bine ca unele părți ale figurii să se piardă în partea întunecată și în fondul tabloului; înfățișate în culori prea vii și prea aprinse, ele strică perspectiva tabloului, în vreme ce, rămînînd întunecate și stinse — aproape la fel cu fondul — dau și mai multă forță celorlalte figuri, așezate în fața lor. Nici nu se poate bănuî cîtă grație și cîtă frumusețe capătă opera, variind culorile carnației și folosind, cînd e vorba de tineri, culori mai proaspete decît pentru cei bătrîni, și culori cum sînt bronzul, gălbuiul și verzuiul pentru cei de vîrstă mijlocie; e aproape același lucru care se face și în desen, pentru a deosebi înfățișarea bătrînelor de cea a tinerelor, a fetișcanelor sau a copiilor și unde, făcînd un chip tînăr și bucălat sau un altul strălucitor și proaspăt, se capătă contraste pline de armonie.

La fel trebuie așezate — în timpul lucrului — și părțile întunecate, acolo unde supără mai puțin ochiul și nu duc la ruperea figurii, pentru a-i da acesteia relief, așa cum se vede în picturile lui Raffaello da Urbino și în ale altor pictori de seamă, care au folosit această manieră.

Aceste reguli nu trebuie însă respectate în lucrările în care avem de înfățișat lumina soarelui sau a lunii, ori focuri sau scene de noapte, deoarece acestea cer umbre puternice și bine conturate, așa cum sînt și în realitate. În partea de sus a tabloului, unde pătrunde atît de multă lumină, va trebui să avem întotdeauna un colorit blînd și unitar. În picturile care țin seama de cele de mai sus se va cunoaște că, folosind unitatea coloritului, pictorul a păstrat frumusețea desenului, a dat farmec picturii, iar personajelor relief și nestăvilită forță³.

¹ Vasari exprimă aici teoretic ceea ce a realizat și practic în picturile sale: dînd mare importanță conturilor, el se teme ca o culoare prea întunecată să nu facă să dispară elementul liniar pe care îl consideră a fi absolut trebuincios în orice pictură.

² Nu tot astfel vedeau lucrurile pictorii italieni din secolul al XV-lea, care, de obicei, executau în tonuri închise figurile din primul plan și le pierdeau în tonalități cît mai deschise pe cele din ultimul plan.

³ Comentatorii remarcă mai ales caracterul teoretic al acestei expuneri, în care Vasari, ferindu-se de sfaturile practice, a preferat să dea o serie de precepte estetice.

V. DESPRE PICTURA PE ZID : CUM SE FACE ȘI DE CE SE CHEAMĂ LUCRARE ÎN FRESCĂ

Dintre toate lucrările pe care le fac pictorii, pictura pe zid este cea mai măiestră și cea mai frumoasă, căci ea înseamnă a face într-o singură zi un lucru la care — în celelalte feluri de a picta — mai poți pierde încă multe zile pentru a-l îndrepta, chiar după ce este gata. Fresca era mult folosită de către cei vechi¹, iar bătrînii noștri

pictori¹ sau îndeletnicit și ei cu ea. Lucrîndu-se pe o tencuială proaspătă, fresca nu poate fi însă părăsită pînă cînd nu este gata partea pe care vrei să faci în ziua aceea. Întîrziîndu-se cu pictarea, tencuiala face un fel de scoarță, pricinuită de frig, de căldură, de vînt și de înghețuri, care mucegăiește și pătează întreaga lucrare. De aceea, este nevoie ca zidul pe care se pictează să fie udat încontinuu și să nu se întrebuițeze decît culori de pămînt și nu minerale, iar albul să fie făcut numai din travertin ars. Mai trebuie și o mînă dibace, hotărîtă și iute, dar mai ales o judecată sănătoasă și atotcuprinzătoare, căci într-un fel arată culorile atîta vreme cît zidul e moale, și cu totul altfel după ce zidul s-a uscat. Tocmai de aceea, în aceste lucrări — deosebit de greu de dus la bun sfîrșit — pictorul trebuie să folosească judecata în mult mai mare măsură decît desenul și să aibă drept călăuză o practică îndelungată. Mulți dintre artiștii noștri sînt foarte buni în celelalte lucrări, adică în ulei și în tempera, dar nu izbutesc în frescă, aceasta fiind, cei drept, cel mai bărbătesc, mai sigur, mai hotărît și mai trainic dintre toate felurile de pictură; după ce a fost terminată, ea cîștigă, cu timpul, mult mai multă frumusețe și unitate decît celelalte lucrări de pictură, curățîndu-se în aer, păsînduși prea puțin de apă și făcînd față oricărei loviturii. Trebuie să ne păzim însă de a o îndrepta cu culori în care intră cleiuri animale, gălbenuș de ou, gumă arabică ori traganți, așa cum fac numeroși pictori, căci zidul își pierde strălucirea, iar culorile devin mohorîte, din pricina acelor îndreptări făcute pe deasupra, căci se înnegresc în scurtă vreme. Tocmai de aceea, cei care încearcă să picteze pe zid, să caute a lucra cu bărbăție în frescă și să nu facă nici o îndreptare pe uscat, căci, nu numai că e un lucru cît se poate de urît, dar — după cum am spus-o în altă parte — mai scurtează și viața picturilor.

¹ În al XXXV-lea capitol al operei sale *Istoria naturală*, Pliniu cel bătrîn vorbește și despre pictura în frescă, pe care, de altfel, o pomeneste și Vitruviu în tratatul său intitulat *Despre arhitectură* (cartea a VIII-a, cap. al III-lea).

Este vorba despre pictorii din secolul al XV-lea.

VI. DESPRE PICTURA ÎN TEMPERA — SAU ÎN OU — A TABLOURILOR PE LEMN ORI PE PÎNZĂ; CUM POATE FI FOLOSITĂ PE UN PERETE USCAT

Pînă la Cimabue¹ și, de la el încoace, s-au văzut tot timpul lucrări pictate în tempera de către Greci², fie pe lemn, fie, uneori, pe pereți. Temîndu-se ca tablourile pe lemn să nu se desfacă din încheieturi, maeștrii cei vechi obișnuiau ca, înainte de a le chitui cu ipsos, să le acopere în întregime cu o pînză de in, lipită cu clei, peste care puneau chitul; iar chitul nu-l puneau decît peste această pînză, pentru a lucra deasupra, iar culorile cu care urmau să picteze le amestecau cu gălbenuș de ou, căpătînd astfel vopseaua tempera, a cărei preparare se făcea în felul următor: se lua un gălbenuș de ou și se bătea bine, iar apoi se punea în el o ramură tînă de smochin — pisată — pentru ca laptele acesteia, amestecîndu-se cu oul și cu culorile, să dea vopseaua tempera cu care își pictau operele. Culorile pe care le foloseau la aceste tablouri erau numai minerale, unele din ele fiind făcute de către alchimiști, iar altele fiind scoase din pămînt. În acest fel de lucrări e bună orice culoare, afară de albul folosit la pictarea pereților tencuiți cu var, care e prea tare; așa își lucrau ei operele și picturile, și aceasta se chema pictura în tempera. Numai albastrul îl amestecau cu clei animal, căci galbenul oului îl făcea verde, în vreme ce cleiul îi păstra culoarea, ca și guma arabică, de altfel. Picturile pe lemn, chituite înainte sau nu, sînt lucrate la fel și tot la fel se lucrează și pe zidurile uscate pe care se dă unul sau două straturi de clei cald, pictarea făcîndu-se cu culori amestecate tot cu clei; cel care va voi să amestece culorile cu clei o va face foarte ușor, în același fel ca și amestecul cu gălbenuș de ou, de care am vorbit. Picturile nu vor ieși mai rele din această pricină, căci s-au văzut lucrări făcute în tempera de maeștrii cei vechi și care s-au păstrat sute de ani, frumoase și pline de prospețime³. De altfel, se văd încă lucrări de ale lui Giotto⁴, dintre care unele — pictate pe lemn — care au ținut două sute de ani și s-au păstrat foarte bine. A venit apoi pictura în ulei⁵, care i-a făcut pe mulți să părăsească lucrul în tempera, cu toate că și astăzi vedem tablouri pe lemn sau alte opere de seamă, care au fost și sînt lucrate în același fel.

¹ Vezi « Viața » acestuia.

² Este vorba de artiștii care au pictat în maniera grecească sau bizantină.

³ În Muzeul Sacru, de pe lângă Biblioteca Vaticanului, se află un tablou pictat în tempera, în manieră bizantină, înfățișând înmormântarea Sfântului Efreem Sirianul. Tabloul, care datează din secolul al X-lea sau al XI-lea, se păstrează foarte bine și aparține pictorului Emmanuel Tranfurnari.

⁴ Vezi « Viața » acestuia.

⁵ În secolul al XV-lea.

VII. DESPRE PICTURA ÎN ULEI, PE LEMN SAU PE PÎNZĂ

Minunată născocire și mare ușurare pentru arta picturii a fost descoperirea culorilor amestecate cu ulei; cel dintâi care a aflat-o a fost Giovanni da Bruggia¹, din Flandra, care i-a trimis un tablou regelui Alfonso, la Napoli, iar ducelui Federigo al II-lea din Urbino un altul, pentru sala de baie²; tot el a mai făcut un Sfânt Ieronim³ — pe care îl avea Lorenzo de Medici — și numeroase alte lucrări, mult lăudate. I-au urmat apoi elevul său — Ruggeri da Bruggia⁴ și Ausse⁵, elevul lui Ruggeri, care a lucrat pentru familia Portinari un mic tablou, hărăzit bisericii Santa Maria Nuova din Florența, dar aflat astăzi în stăpânirea ducelui Cosimo; tot de mîna acestuia e făcut și tabloul pe lemn de la Careggi, vila dinafara orașului Florența a strălucitei familii de Medici. Printre cei dintâi care au lucrat în ulei au fost, de asemenea, Lodovico da Luano⁶, Pietro Crista⁷, maestrul Martino⁸ și Giusto da Guanto⁹ — cel care a făcut tabloul Cuminecăturii al ducelui de Urbino și alte lucrări — precum și Ugo d'Anversa¹⁰, care a lucrat tabloul din Santa Maria Nuova, din Florența. Această artă a fost adusă mai târziu în Italia de către Antonello da Messina¹¹, care a stat ani îndelungați

în Flandra și care — înapoindu-se de peste munți și oprindu-se să locuiască la Veneția — i-a învățat pictura în ulei și pe câțiva prieteni ai săi, unul dintre aceștia fiind Domenico Viniziano, care a adus-o apoi în Florența, atunci când a pictat în ulei capela familiei Portinari, din Santa Maria Nuova; cu acest prilej, a deprins-o și Andrea dal Castagno¹², învățându-i apoi și pe ceilalți maeștri, împreună cu care arta a crescut îmbunătățindu-se — pînă la Pietro Perugino, Lionardo da Vinci și Raffaello da Urbino — într-atît încît a ajuns la acea frumusețe pe care artiștii noștri le-o datorează înaintașilor lor.

Acest fel de a picta dă mai multă viață culorilor și nu cere decît rîvnă și dragoste, fiindcă uleiul are în el însușirea de a face coloritul mai mătăsos, mai dulce și mai gingaș, îngăduind o manieră mai unitară și mai nuanțată decît celelalte feluri de a picta; cînd se lucrează cu ulei proaspăt, culorile se amestecă și se contopesc unele cu altele mult mai ușor; în sfîrșit, tot datorită uleiului, artiștii dau deosebită grație, vioiciune și forță personajelor pictate, în așa fel încît deseori ni se pare că acestea sînt lucrate în relief și că ies din tablou, îndeosebi atunci cînd sînt frumos desenate, au invenție și sînt lucrate într-o manieră frumoasă. Pentru a lucra însă în acest chip, se procedează în felul următor: cînd vor să înceapă, adică după ce au acoperit cu chit de ipsos tablourile pe lemn, sau pe pînză, artiștii iăzuie aceste tablouri iar apoi, întinzînd, cu ajutorul unui burete, patru sau cinci straturi de clei foarte subțire, pisează culorile și le amestecă cu ulei de nucă sau sămînță de in (deși uleiul de nucă e mai bun, căci nu se îngălbe-nește prea tare), după care, astfel amestecate, culorile nu mai așteaptă decît să fie întinse cu pensula. E bine însă ca, mai întîi, să se facă un mastic din culori sicative, cum ar fi ceruza, ocrul și felurite pămînturi, amestecate toate laolaltă, pentru a da o singură culoare, iar cînd cleiul s-a uscat, să se ungă tabloul cu acest amestec, bătîndul cu palma pînă cînd se întinde la fel de bine peste tot, lucru pe care mulți îl numesc *imprimatura*¹³.

După ce masticul a fost întins pe tot tabloul, se așază deasupra cartonul, făcut mai înainte, cu figurile și născocirile care ți-au trecut prin minte, punînd însă dedesubtul lui un altul, care are partea de deasupra masticului vopsită în negru. Prinde-le pe amîndouă în

cuișoare și ia după aceasta un vîrf de fier — ori de fildeș sau de lemn — ascuțit și treci liniștit cu el peste contururile desenului de pe carton, apăsînd fără teamă, căci cartonul nu se strică, iar pe tabloul de lemn sau de pînză rămîn întipărite fără greș contururile figurilor și ale celorlalte părți din desenul tău.

Cine nu vrea să facă un carton, n-are decît să deseneze cu tibișir de croitorie pe deasupra masticului, ori cu cărbune de salcie, căci și unul și altul se șterg ușor. Se vede deci că, după uscarea masticului, artistul își poate schița tabloul fie cu ajutorul cartonului, fie cu tibișir de croitorie, iar acest lucru mulți îl numesc *imporre*¹⁴. Cînd a terminat de schițat întregul tablou, artistul pornește să-l ducă la bun sfîrșit, lucrînd cu cea mai mare grijă și folosind, pentru desăvîrșirea lui, și arta și rîvna; așa își lucrează maeștrii picturile lor în ulei.

¹⁴ Astăzi este neîndoielnic faptul că pictura în ulei a fost cunoscută cu mult înainte de Jan van Eyck (1390?—1441), pictor flamand, născut la Maeseyk, căruia Vasari îi atribuie meritul descoperirii ei. O pomeneste, de pildă, un tratat bizantin de pictură, datînd din secolul al X-lea și vorbesc despre ea toți ceilalți autori de tratate dinaintea lui Vasari (Teofil — sec. XII; Cennino Cennini — sec. XIV.V).

² Toate aceste lucrări s-au pierdut. Duce de Urbino era însă Federigo da Montefeltro și nu Federico al II-lea.

³ Pictură pierdută.

⁴ Roger van der Weyden (1400?—1464), pictor flamand, născut la Tournai, a suferit influența lui Van Eyck. În 1449 a venit în Italia, lucrînd pentru conducătorii de pe atunci ai Ferrarei și ai Florenței.

⁵ Astfel îl numește Vasari pe pictorul flamand Hans Memling (1433?—1494), parese, elevul lui Van der Weyden. A executat unele lucrări pentru familia de negustori florentini Portinari, care aveau o casă de comerț la Bruges.

⁶ Louis de Louvain a rămas încă necunoscut, neputînd fi identificat cu nici unul din pictorii flamanzi ai secolului al XV-lea.

⁷ Petrus Christus sau Christi, tot din Bruges (sec. al XV-lea), a fost influențat de Van Eyck.

⁸ Se crede, fără nici o certitudine însă, că ar fi vorba de Jean Martins, elevul lui Van Eyck.

⁹ Juste de Gand (sec. al XV-lea), pe adevăratul său nume Joos van Wassenhove, care a executat numeroase picturi pentru Federigo da Montefeltro, duce de Urbino, aflate astăzi în Galeria Barberini din Roma și la Luvru. Tabloul *Cumincădura* este, de fapt, *Cina cea de taină* și a fost terminat în 1477. Se află astăzi în Pinacoteca din Urbino.

¹⁰ Hugo van der Goes (sec. al XV-lea) a lucrat, ca și Memling, pentru familia negustorilor Portinari. Tabloul cu chipurile acestora se află la Galeria Uffizi din Florența. A lucrat, fiindu-i comandată de aceeași familie, vestita *Închinare a păstorilor* pentru spitalul Santa Maria Nuova, a cărei manieră a avut o oarecare influență asupra picturii florentine.

¹¹ Pare să fi fost, într-adevăr, în Flandra, dar nu în timpul vieții lui Van Eyck, ci mult mai târziu (a se vedea și « Viața » acestuia).

¹² A se vedea și « Viețile » acestora.

¹³ Este vorba de un strat alcătuit din felurite pământuri amestecate cu ulei, care se întinde pe hîrtia sau pînza care urmează a fi pictată. Se poate face și fără ulei și atunci se cheamă *a gesso* (cu ipsos).

¹⁴ Adică schițarea sau colorarea în mare a figurilor și obiectelor, urmînd a reveni cu alte culori.

VIII. DESPRE PICTURA ÎN ULEI PE ZID USCAT

Voind să picteze în ulei pe un zid uscat, artiștii pot lucra în două feluri: dacă peretele a fost dat cu alb — în frescă sau alt fel — va fi rîciit, iar dacă a rămas curat, fără să fi fost spoit cu alb, ci numai tencuit, va fi dat de două, trei ori, cu ulei clocotit și ars, pînă cînd nu va mai vrea să absoarbă uleiul; peretele este lăsat apoi să se usuce, după care se dă masticul sau *imprimatura*, așa cum am arătat în capitolul dinainte. Cînd toate acestea au fost făcute iar zidul s-a uscat, artiștii pot să copieze sau să deseneze și să ducă opera la bun sfîrșit, ca și cum ar fi vorba de un tablou, amestecînd întotdeauna în culori puțin lac, pentru a nu mai trebui să lăcuiască pictura la sfîrșit. În celălalt caz, artistul face o tencuială curată alcătuită sau din stuc de marmură sau din cărămidă pisată cît mai mărunț, pe care o rîciie cu tăișul mistriei pentru ca peretele să rămînă zgîriat; după aceasta așterne un strat de ulei de sămînță de in și face într-un vas un amestec de smoală grecească, mastic și lac gros, pe care — după ce îl fierbe — îl întinde pe

zid cu o pensulă mare, netezindu-l la urmă cu o mistrie de zidar, încălzită în foc, cu care astupă și toate găurile din tencuială, dîndu-i deci zidului o față mult mai netedă. Cînd totul s-a uscat, se întinde masticul sau stratul numit *imprimatura* și se lucrează după regulile obișnuite în pictura în ulei, despre care am mai vorbit. Și fiindcă experiența a numeroși ani mi-a arătat cum se poate lucra în ulei pe zid, în ultima vreme — avînd de pictat sălile, odăile și alte încăperi ale palatului ducelui Cosimo¹ — am urmat aceeași manieră pe care o mai folosisem și în atîtea alte rînduri și care, pe scurt, este următoarea: peste tencuială, se așterne un strat făcut dintr-un amestec de var, cărămidă pisată și nisip și se lasă apoi să se usuce cît mai bine; după aceasta, al doilea strat va fi un alt amestec, făcut din var, cărămidă pisată și cernută mărunt și pilitură de fier; amestecînd aceste trei materiale, cîte o treime din fiecare, adău-gîndu-le albuș de ou — bătut după nevoie — și ulei de sămînță de in, se capătă un stuc atît de închegat încît nici n-ai putea dori un altul mai bun. Trebuie să atrag însă luarea-aminte că nu e bine să lăsăm tencuiala în părăsire atîta timp cît materialul e proaspăt, căci ar crăpa în nenumărate locuri; dimpotrivă, dacă vrem să se păstreze cum trebuie, se cuvine s-o îndreptăm tot timpul cu mistria pînă cînd ajunge să fie la fel de netedă peste tot. După ce stratul acesta se va usca și se va așterne peste el *imprimatura* sau masticul, figurile și scenele vor putea fi foarte bine lucrate, așa cum arată lămurit atît picturile din pomenitul palat cît și multe altele².

¹ E vorba, ca de obicei, de așa-numitul Palazzo Vecchio.

² Adevărul este că picturile în ulei, făcute pe zid uscat, dau rezultate bune numai pentru moment, vremea dăunîndu-le mult mai mult decît celor în frescă. În această privință este de ajuns să dăm ca pildă numai faimoasa *Cină* a lui Leonardo da Vinci, lucrată în aceeași tehnică și aflată astăzi într-o stare dezastruoasă.

IX. DESPRE PICTURA ÎN ULEI PE PÎNZĂ

Pentru a putea duce picturile dintr-o țară în alta, oamenii au găsit că e mult mai lesnicioasă folosirea prînzelor pictate, ca unele care cîntăresc puțin, iar, dacă sînt făcute sul, pot fi și ușor transportate. Cînd nu trebuie să stea întinse, pînzele pictate — pentru a putea fi înfășurate — nu se acoperă cu ipsos, căci acesta crapă cînd pînza este făcută sul; se face totuși o pastă din făină amestecată cu ulei de nucă, în care s-au pus și două sau trei mîini de ceruză, iar după ce pînzele au fost acoperite de la o margine la alta cu trei sau patru straturi de clei dulce — se întinde această pastă cu un cuțit, iar toate găurile sînt astupate chiar de mîna artistului. După aceasta, se întind încă două sau trei straturi de clei dulce, după care se așterne *imprimatura*, pictîndu-se apoi, pe deasupra, la fel ca și în celelalte cazuri despre care s-a vorbit mai sus. Și fiindcă acest chip de a lucra a părut practic și lesnicios, s-au lucrat astfel nu numai tablouri mici și ușor de mînuit, dar și tablouri pentru altare, sau opere de foarte mari dimensiuni, așa precum se vede în sălile palatului San Marco din Veneția¹ sau în alte părți, căci atunci cînd tablourile pe lemn nu pot fi făcute mai mari, ne slujim atît de suprafața oricît de mare a pînzelor cît și de ușurința cu care le putem transporta.

¹ Este vorba, fără îndoială, de cunoscutul *Palazzo ducale*, pentru care au lucrat numeroși pictori.

X. DESPRE PICTURA ÎN ULEI PE PIATRĂ ȘI CE PIETRE SÎNT BUNE PENTRU ACEASTA

Fără întrerupere a sporit rîvna artiștilor noștri, făcîndu-i ca, după ce folosiseră uleiul pentru pictarea pereților, să simtă nevoia de a lucra în același fel și pe pietre. Pe coasta de la Genova au fost găsite niște lespezi, despre care am vorbit în capitolele închinat Arhitecturii și care sînt cum nu se poate mai potrivite acestui scop, căci, fiind foarte îndesate și avînd bobul mărunt, pot fi frumos îndreptate și șlefuite. Nenumărați artiști din vremea noastră au pictat pe aceste pietre, aflînd astfel adevăratul chip de a lucra pe ele. Au fost încercate după aceea și pietrele mai fine, ca marmurile amestecate — serpentinele, porfirele și altele asemănătoare — care fiind netede și lucioase, primesc foarte bine culoarea. Adevărul este însă că piatra, atunci cînd este aspră și uscată, pimește și se îmbibă mult mai bine cu ulei fierț și amestecat cu culoare, așa cum se întîmplă cu unele frumoase pietre vulcanice, care, cînd sînt cioplite cu dalta și nu șlefuite cu nisip sau cu tuf, pot fi netezite cu același amestec despre care am vorbit în legătură cu tencuiala, folosind mistria de fier încălzită în foc. Pe nici una din aceste pietre nu e bine să se dea mai întîi cu ulei, ajunge să se întindă un strat de mastic de culoarea uleiului, iar — după ce acesta s-a uscat — se poate începe lucrul, după cum dorește fiecare. Cel care ar dori să picteze pe piatră o scenă în ulei, poate să ia cîteva din acele lespezi genoveze, să le dea să-i fie tăiate pătrat și să le fixeze în zid, cu ajutorul unor cepuri, deasupra unui strat de ipsos, astupînd bine rosturile cu *imprimatura*, pentru a căpăta o suprafață cu desăvîrșire netedă, de mărimea pe care o cer nevoile artistului. Acesta este adevăratul chip de a duce la bun sfîrșit asemenea opere, care — după terminare — pot fi și ornamentate cu pietre fine, marmuri amestecate și altele, iar, dacă sînt lucrate cu grijă, pot dăinui o veșnicie; pot fi, de asemenea, acoperite, ori nu, cu lacuri, după placul fiecăruia, căci piatra nu suge, adică nu absoarbe — cum face lemnul ori pînza — și e ferită de carii, pe cînd lemnul, nu.

XI. DESPRE PICTURA PE PERETE, ÎN CLAROBSCUR, CU FELURITE PĂMÎNTURI; CUM SE IMITĂ OBIECTELE DE BRONZ; DESPRE SCENELE PICTATE CU PĂMÎNT ȘI CLEI, PENTRU ARCURI DE TRIUMF ȘI SERBĂRI, ȘI CARE SE NUMESC GUAȘĂ SAU PICTURĂ ÎN TEMPERA

Pictorii spun despre clarobscur că este un fel de pictură care ține mai mult de desen decît de colorit, căci se trage de la statuile de marmură — pe care le imită — ca și de la cele de bronz sau din felurite alte pietre; clarobscururile au fost folosite la fațadele palatelor și caselor, sub formă de picturi care, imitînd marmura sau piatra, păreau a fi sculptate; imitînd însă toate soiurile de marmură, porfirul, piatra verde, granitul roșu și cenușiu, bronzul ori numeroase alte pietre, artiștii sau obișnuit — cei drept — să deosebească mai multe subîmpărțiri ale acestei maniere, mult folosite astăzi pentru executarea fațadelor caselor și palatelor, atît la Roma cît și în întreaga Italie. Picturile în clarobscur se lucrează în două maniere, din care, prima este cea în frescă — și cea adevărată — iar a doua e cea pe pînză, folosită pentru arcurile de triumf înălțate cu prilejul intrării principilor în orașe sau pentru pregătirea serbărilor și spectacolelor, asemenea lucrări fiind foarte plăcute la vedere. Vom vorbi mai întîi despre chipul de a lucra în frescă, iar apoi, despre celălalt. Fondul acestor picturi se face cu lut din care se modelează vasele, amestecat cu praf de crăbune sau o altă culoare neagră, pentru a da umbre mai întunecate, și cu alb de travertin, mai închis sau mai deschis; cu alb curat se dau petele de lumină, iar cu negru se duc la bun sfîrșit părțile mai întunecate. Asemenea lucrări cer îndemînare, desen, forță, vioiciune și o frumoasă manieră; mai cer, de asemenea, să fie lucrate cu o rîvnă care să vădească arta și nu truda, căci sînt făcute pentru a fi văzute și înțelese din depărtare. În același fel mai sînt imitate și statuile de bronz, care sînt schițate pe un fond de pămînt galben sau roșu, umbrindu-se apoi cu aceleași culori și cu negru, galbenul curat servind pentru tonurile de mijloc, iar roșul și albul pentru petele de lumină. Pictorii au împodobit fațadele cu aceste picturi, despărțindu-le între ele prin statui care, fiind lucrate în această manieră, dovedesc o grație deosebită. Picturile pentru arcurile

de triumf, pentru spectacole sau pentru serbări, se lucrează după ce pînza a fost acoperită cu pămînt, adică, cu acel prim strat de lut pentru modelat vase, neamestecat cu nimic și înmuiat în clei; este însă nevoie ca spatele pînzei să fie udat tot timpul cît artistul pictează pe ea, pentru a uni cît mai bine fondul de lut cu petele întunecate sau luminoase ale operei sale; se mai obișnuiește, de asemenea, să se îndulcească culoarea neagră cu puțină apă cu clei; drept alb este folosită ceruza, iar miniul pentru a reliefa lucrurile care par făcute din bronz, ale căror pete de lumină sînt făcute cu galben; pentru fonduri și pentru petele întunecate sînt folosite aceleași pămînturi galbene și roșii și același negru despre care am vorbit la pictura în frescă și cu care se capătă tonurile de mijloc și umbrele. Alte clareobscururi se mai umbresc și cu alte culori, cum ar fi pămîntul de Umbria, din care se scot verdele, galbenul și albul de pămînt; se dau, de asemenea, umbre și cu pămînt negru, care bate și în verde și în negru și care se cheamă *verdaccio*.

XII. DESPRE SGRAFFITO-URILE DE PE FAȚADELE CASELOR CARE NU SE TEM DE APĂ; DE CE NE SLUJIM PENTRU A LE LUCRA; CUM SE LUCREAZĂ GROTEȘTILE PE PEREȚI

Pictorii mai cunosc încă un fel de pictură, numită *sgraffito*¹, care este desen și pictură în același timp, și care nu slujește decît pentru ornamentarea fațadelor caselor și palatelor, deoarece picturile de acest fel se fac mai repede și nu se tem nicicum de apă, din pricină că toate contururile lor, în loc să fie desenate cu cărbune sau alt material asemănător, sînt trase de pictor cu mîna, ajutîndu-se de un fier. Această lucrare se face în felul următor: se ia var, amestecat — ca de obicei — cu nisip și, folosind paiele arse, i se dă o culoare de mijloc, 122

bătînd în argintiu, dar ceva mai întunecat, iar cu acest amestec se tencuiește fațada. La terminare, aceasta se albește în întregime, spoiindu-se cu var de travertin, iar după albire, pictorul copiază cartoanele înnegrite pe dos cu cărbune sau desenează ceea ce are de gînd să facă; după aceasta, apasă cu un fier, urmărind contururile și îndepărtează stratul alb, care — dedesubt aflîndu-se tencuiala neagră — lasă să se vadă toate zgîrieturile fierului ca și cum ar fi liniile unui desen. De obicei, fondul alb este îndepărtat în întregime și — folosindu-se o vopsea de apă de culoare închisă foarte subțire — se colorează cu ea părțile întunecate, ca și cum ar fi vorba de o hîrtie; de departe, toate acestea se văd foarte frumos, iar groteștilor¹ sau ghirlandelor înfățișate pe fondul negru li se dau umbre tot cu această vopsea de apă. E vorba de o lucrare pe care pictorii, fiindcă se face prin zgîrirea cu fierul, au numit-o *sgraffito*. Ne rămîne acum să vorbim despre groteștile lucrate pe perete. În cazul celor făcute pe fond alb, fiindcă zidul nu este acoperit cu stuc iar varul nu este alb, trebuie să acoperim tot fondul cu un strat subțire de culoare albă; după aceasta, se copiază desenele și se lucrează în frescă, folosind culori puternice; lucrarea aceasta nu va avea însă niciodată grația celor lucrate pe stuc. În această manieră, groteștile pot fi făcute cu un desen mai gros sau mai subțire, lucrîndu-se însă în același fel în care se fac picturile în frescă sau pe zid.

¹ Ceea ce vrea să spună că e vorba de o lucrare obținută prin zgîriere. Principiul *sgraffito*ului este de a suprapune două straturi de culori diferite, pentru ca prin zgîrirea celui de deasupra să se facă văzut cel de dedesubt, apărînd astfel ca un desen. Genul acesta de lucrări era foarte răspîndit în secolul al XVI-lea și se pare că Vasari este primul care a vorbit despre el.

² În al XXXI-lea capitol al « Vieții » sale (partea 1), Cellini explică de unde le vine acest nume: « Modernii sînt cei care le-au denumit astfel, întrucît învățații au descoperit asemenea lucrări în hrubele Romei; odinioară aceste hrube foloseau drept odăi, vetre, săli de învățătură și altele; din pricina stratului de pămînt așezat peste ele, toate acestea au devenit însă subterane, și cum la Roma aceste hrube se numesc grote, lucrările amintite au căpătat și ele numele de « grotești ». (Vezi *Viața lui Benvenuto Cellini*, trad. de Ștefan Crudu, București, E.S.P.L.A. 1960, pag. 86).

XIII. CUM SE LUCREAZĂ GROTEȘTILE PE STUC

Groteștile sînt niște picturi pline de ciudățenie și de haz, făcute de cei vechi pentru împodobirea golurilor, în acele locuri unde nu se potriveau decît lucruri fără nici o noimă, înfățișînd tot felul de monștri, potrivit micimii locului sau închipuirii artiștilor, care, în tot ce făceau, nu țineau seama de nici o regulă, agățînd, de pildă, de un fir subțire o greutate de neurnit, punîndu-i unui cal niște frunze, în loc de picioare, iar unui om picioare de cocostîrc, desenînd apoi peste tot nenumărate panglicuțe și păsărele; de altfel, artistul era socotit cu atît mai talentat cu cît îi era mai năstrușnică închipuirea. Mai tîrziu, aceste picturi au căpătat însă reguli și au fost așezate fie de-a lungul frizelor, fie în despărțituri într-o frumoasă înșiruire, ajungîndu-se pînă la amestecarea lor cu ornamentele în stuc. Deprinderea aceasta a mers atît de departe, încît la Roma — și pretutindeni unde se aflau romanii — s-au păstrat încă urmele lor. E adevărat însă că acoperite cu aur, și lucrate în stuc, sînt foarte vesele și plăcute la vedere. Execuția lor se face în patru feluri: unii lucrează stucul curat; alții fac numai ornamentele în stuc, pictînd scenele în spațiile goale, iar groteștile pe frize; ceilalți lucrează figurile parte în stuc iar parte pictate, în alb și negru, imitînd cameele și alte pietre. Din acest fel de grotești și stucuri s-au văzut și se văd numeroase opere lucrate de artiștii din zilele noastre, care au împodobit cu ele clădirile cele mai de seamă din întreaga Italie, vădînd atîta grație și frumusețe, încît i-au întrecut cu mult pe cei vechi. Ultimii, în sfîrșit, lucrează pe stuc în acuarelă, dînd cu ea fondul pe care îl umbresc cu felurite alte culori. Grotești vechi, de toate aceste feluri, care au înfruntat destul de bine vremea, se văd încă în numeroase locuri din Roma și Pozzuolo, alături de Napoli. Cel din urmă fel poate fi foarte bine lucrat și cu culori tari, în frescă, lăsînd stucul alb drept fond pentru aceste grotești care — cei drept — au în ele o grație plină de frumusețe; printre ele se amestecă peisaje, spre a le da vioșie, precum și scene ale căror mici personaje sînt colorate. În acest ultim fel lucrează astăzi în Italia numeroși maeștri, deosebit de talentați în acest meșteșug.

XIV. CUM SE AUREȘTE CU ARGILĂ ROȘIE, CU MORDANT ȘI ÎN ALTE CHIPURI

O înțeleaptă dezlegare a unei minunate taine a fost într-adevăr aflarea chipului în care aurul să poată fi bătut în foi atît de subțiri încît, pentru o mie de foi — avînd latura de o optime de cot — artistului să nui trebuiască decît metalul a șase scuzi. Cu nimic mai puțin iscusită a fost însă aflarea chipului în care să putem întinde aurul deasupra ipsosului, în așa fel ca lemnul sau alte materiale, ascunse dedesubt, să pară a fi cu totul și cu totul de aur. Lucrul acesta se face precum vom arăta mai departe. Se acoperă lemnul cu straturi subțiri de ipsos care, cu ajutorul unui clei mai mult moale decît tare, devine ca o pastă, straturile urmînd a fi mai puține sau mai numeroase, după cum și lemnul este bine sau rău lucrat. Netezind apoi ipsosul și șlefuiindu-l, se ia un albuș de ou, curat, și se bate bine cu apă, amestecînd în el argilă roșie, înmuiată mai înainte cu puțină apă; în felul acesta se capătă întîiul amestec, care este apos și limpede, iar după aceasta cel de al doilea, care este mai gros. Se unge apoi lucrarea, de cel puțin trei ori, cu acest amestec, pînă se acoperă pretutindeni, după care — udînd puțin cîte puțin, cu o pensulă — se aștern deasupra foițele de aur, care se prind fără zăbavă de această pastă moale; mai tîrziu, cînd lucrarea s-a uscat puțin — dar nu de tot — se netezește aurul cu un dinte de cîine sau de lup pînă ajunge strălucitor și frumos la vedere. Mai este cunoscut încă un fel de aurire, care se face cu ajutorul unui mordant și care se folosește pentru orice fel de lucruri: piatră, lemn, pînză, metale de orice fel, stofe și piele, fără a căpăta însă aceeași strălucire care se capătă prin celălalt mijloc. Acest mordant — care este materialul cu care se lipește aurul — se face din culori amestecate cu uleiuri de tot felul, sau din ulei încins amestecat cu lac și se dă peste lemnul acoperit mai întîi cu două straturi de clei. După ce mordantul a fost întins — dar nu de îndată, ci cînd e pe jumătate uscat — se aștern deasupra foițele de aur. Același lucru se poate face și cu argilă roșie — dacă e grabă mare — deoarece, dacă se face întocmai, ține; mijlocul acesta este folosit însă mai mult

pentru lucrarea șeilor, a arabescurilor sau a altor ornamente și nu pentru altceva. Se mai poate, de asemenea, să se piseze într-un mojar foițe de aur și să fie amestecate cu puțină miere și gumă arabică; acest amestec e folosit de miniatori și de numeroși alți artiști cărora le place să lucreze cu pensula profiluri sau micile pete de lumină din tablouri. Toate acestea sînt foarte frumoase lucruri, vrednice de aflat; fiind însă mult prea multe, nu voi mai vorbi despre ele.

XV. DESPRE MOZAICUL DIN STICLĂ; CUM SE CUNOAȘTE CEL BINE FĂCUT ȘI VREDNIC DE LAUDĂ

Deoarece mai sus, în al VI-lea capitol închinat Arhitecturii, am arătat pe larg ce este mozaicul și cum se lucrează, acum — vorbind numai despre cele ale picturii — vom spune că este o măiestrie cu adevărat uriașă să îmbini bucățelele de mozaic atît de bine încît, de departe, să ți se pară că este vorba de o pictură frumoasă și vrednică de cinstire; în acest fel de lucrări este nevoie de o deprindere și de o pricepere uriașă, unite cu o adîncă înțelegere a artei desenului, deoarece, acela care, în desenele sale, pierzînd din vedere rostul mozaicului, îngrămădește din belșug personaje în scenele pe care le înfățișează și merge prea mult la amănunt, acela — zic — aduce numai încurcături. Tocmai de aceea este nevoie ca desenul cartoanelor pentru mozaic să fie făcut într-o manieră frumoasă, simplu, aerisit, neîngreuiat și limpede. Cel care, într-un desen, înțelege forța umbrelor aruncate de o figură asupra alteia și știe să dea cît mai puțină lumină și cît mai multă întunecime, lăsînd unele spații libere, acela — mai mult decît oricare altul — va face un mozaic frumos și întru totul potrivit cu canoanele

artei. Mozaicul prețuit cere să aibă multă limpezime în sine — cu o oarecare întunecare pierdută în umbre — și cere să fie făcut cu cea mai mare iscusință, pentru ca — privit de departe — să pară pictură și nu o intarsie¹ făcută din bucăți. Iată de ce mozaicurile care vor avea aceste însușiri vor fi bine făcute și se vor bucura de laudele tuturor, mai ales că mozaicul este cea mai trainică dintre toate picturile. În vreme ce restul picturilor își pierd, cu vremea, strălucirea, mozaicul — după ce a fost făcut — devine tot mai frumos; în afară de aceasta, pictura pierde de la sine, pe cînd mozaicul, datorită îndelungatei sale vieți, poate fi socotit ca și veșnic. Datorită acestei însușiri putem noi, de altfel, să ne dăm seama de desăvîrșirea vechilor noștri maeștri ca și de a celor din antichitate, prin mijlocirea acelor opere care astăzi se recunosc a fi din vremea lor, cum sînt — de pildă — mozaicurile din templul lui Bachus² de la Sant'Agnesa, dinafara Romei, unde tot ceea ce s'a lucrat s'a vădit a fi desăvîrșit; la Ravenna³ se găsesc, de asemenea, ca și în mai multe locuri, minunate mozaicuri vechi; tot astfel, la Veneția — în biserica San Marco⁴, la Pisa — în Dom⁵ și la Florența — tribuna bisericii San Giovanni⁶; cel mai frumos dintre toate este însă acela al lui Giotto, în nava porticului de la San Pietro din Roma⁷, deoarece — în acest fel de lucrări — înfățișează ceva cu adevărat minunat; cît despre artiștii din zilele noastre amintim numai mozaicul lui Domenico del Ghirlandaio⁸, de deasupra ușii din afară a bisericii Santa Maria del Fiore, în partea dinspre biserica della Nunziata.

Bucățile din care se face mozaicul se pregătesc în felul următor: cînd cuptoarele sînt gata, iar vasele de fier sînt pline cu sticlă, se pun culorile, fiecare vas primindu-și o pe a sa și ținînd seamă că tonurile mai închise se capătă treptat, pornind de la un alb curat, dens și nestrăveziu, la fel cum se face pregătirea culorilor și în pictura obișnuită. Apoi, cînd sticla a ars cît trebuie și e bine topită, iar toate culorile — deschise, închise sau de alt soi — sînt gata pregătite, se ia sticla caldă cu niște linguri lungi de fier și se așază pe o marmură netedă, apăsîndu-se deasupra ei cu altă bucată de marmură, căpătîndu-se astfel niște discuri care se netezesc și ele pînă ajung de grosimea unei treimi din lungimea unui

deget. Cu un cuțit anume, sînt tăiate apoi bucăți pătrate, pe care unii le întind cu un fier înroșit în foc, dîndu-le grosimea dorită. Alungîndu-se, bucățile acestea sînt tăiate cu ajutorul corindonului — și la fel se face dacă este nevoie — cu toate bucățile, care, atunci cînd sînt gata, sînt puse în cutii, unde se păstrează ca și culorile pentru frescă, ținîndu-se deosebite culorile mai deschise de cele mai închise. Există și un alt fel de sticlă, folosită pentru fond și pentru părțile mai luminate ale veșmintelor, care urmează a fi aurite. Pentru aurire se iau acele discuri de sticlă care au fost făcute în chipul arătat mai sus, se unge toată suprafața lor cu apă gumată și se aștern deasupra foițe de aur; sînt puse apoi pe o lopată de fier, iar aceasta este vîrîtă în gura cuptorului, însă numai după ce întreaga suprafață a discului pe care s-a așternut aurul a fost acoperită cu o sticlă subțire, în așa fel ca o singură bucată să acopere întregul disc; în foc, discurile sînt ținute pînă aproape de înroșire; scoțîndu-le, aurul se lipește dintr-o dată, întipărîndu-se parcă în sticlă, așa încît nu-l mai pot da jos nici ploaia, nici furtuna; și aceste discuri sînt tăiate și păstrate tot după cum am arătat mai sus. Pentru lucrarea mozaicului pe perete, unii artiști obișnuiesc să facă un carton colorat — pe care alții îl lasă însă necolorat; se copiază apoi — sau se desenează — contururile, pe stuc, bucată cu bucată, punîndu-se după aceasta, unele lîngă altele, atîtea bucăți cîte sînt de trebuință pentru ceea ce urmează să fie lucrat în mozaic. Stucul, fiind întins pe pereți într'un strat gros, poate aștepta două sau trei zile, după cum e și vremea, și se face din travertin, var, cărămidă pisată, traganți și albuș de ou, păstrîndu-se apoi moale cu ajutorul unor cîrpe muiate în apă. Așadar, cartoanele sînt lipite pe perete — bucată cu bucată — copiîndu-se pe stuc contururile desenului; cu niște clești mici, se iau după aceasta bucățelele de sticlă și se prind în stuc, punîndu-se cele mai deschise în locurile luminate, cele de culoare mijlocie pe părțile de aceeași culoare, iar cele de culoare închisă pe părțile întunecate, imitîndu-se umbrele, luminile și culorile mijlocii, aidoma ca pe carton: în felul acesta, lucrînd cu rîvnă, se ajunge, încet, încet, la desăvîrșire. Cel care face îmbinările cît mai strînse, așa încît mozaicul să se vadă frumos și neted, este mai vrednic de laudă și mai prețuit decît ceilalți. Sînt

unii, de altfel, care lucrează mozaicul cu atîta iscusință încît acesta, ieșind din mîna lor, pare o pictură în frescă. O dată prinsă în stuc, sticla stă atît de bine fixată încît durează o veșnicie, precum dovedesc atît mozaicurile antice din Roma cît și cele ale artiștilor noștri mai vechi: la fel cu toți aceștia, artiștii din zilele noastre au făurit și ei opere minunate.

¹ *Intarsie*: lucrare în care, prin îmbinarea unor bucățele de lemn de felurite forme și culori, se obțin efecte decorative sau figurale. Vezi, mai departe, capitolul al XVII-lea, în care se vorbește numai despre acest gen de lucrări.

² Vezi capitolul I despre Arhitectură, nota 1, p. 54.

³ E vorba de vechile și numeroasele mozaicuri bizantine din bisericile Sant'Apollinare, San Vitale și Battistero degli Ortodossi.

⁴ Întreaga biserică San Marco, atît pe dinăuntru cît și pe dinafară, este împodobită cu mozaicuri de o mare frumusețe, lucrate treptat, începînd din secolul al XI-lea și pînă în al XVIII-lea.

⁵ Lucrarea a fost începută în secolul al XII-lea, de un anume *maestro* Francesco; continuată apoi, în 1302, de Cimabue și terminată, în 1321, de un anume Vincino da Pistoia.

⁶ Mozaicurile de aici nu pot fi atribuite cu certitudine nici unuia din artiștii secolului al XIII-lea. A lucrat însă la ele și Cimabue (vezi și « Viața » acestuia).

⁷ Din lucrarea lui Giotto n-a mai rămas decît foarte puțin, din pricina restaurărilor pe care le-a suferit.

⁸ Se află încă acolo și înfățișează o *Bunăvestire*. A fost început în 1489 și terminat în 1490, lucrînd la el atît Domenico, cît și fratele său David.

XVI. DESPRE SCENELE ȘI PERSONAJELE LUCRATE PRIN ÎNCRUSTARE ÎN PARDOSELI, IMITÎND LUCRĂRILE ÎN CLAROBSCUR

Alături de mozaicul făcut din bucățele, maeștrii artiști din zilele noastre au adăugat un alt fel de mozaic, făcut din bucăți de marmură îmbinate între ele și imi-

tînd picturile în clarobscur; aceasta a luat naștere din dorința lor înflăcărată de a rămîne în lume, pentru viitorime — chiar dacă ar fi fost să dispară celelalte feluri de pictură — o lumină care să păstreze veșnic strălucitoare amintirea pictorilor din zilele noastre; în acest scop, deci, au imitat ei — cu un uluitor meșteșug — scene uriașe, care nu numai că au putut fi făcute în pardoselile peste care se calcă, dar au putut fi și încrustate în pereții din afară ai clădirilor mari și ai palatelor, cu o artă atît de frumoasă și vrednică de uimire, încît nici nu poate fi vorba ca vremea să dăuneze desenul celor cîțiva artiști care s-au îndeletnicit cu acest meșteșug, precum se poate vedea în Domul din Siena¹, început mai întîi de Duccio Sanese iar apoi, în zilele noastre, continuat și mărit de către Domenico Beccafumi. Arta aceasta are atîtea lucruri bune și noi în ea și i atît de trainică, încît nici nu s-ar putea dori o pictură în alb și negru mai bine făcută și mai frumoasă. Se folosesc în acest scop trei soiuri de marmură, care vin din munții Carrarei: una dintre ele este foarte mărunță la bob și de un alb strălucitor; cea de-a doua nu-i albă, ci bate în vînat, dînd astfel o culoare de mijloc; în sfîrșit, cea de-a treia este o marmură cenușie, bătînd în argintiu și slujește drept culoare închisă. Urmînd să se facă cu ajutorul lor o figură, se desenează mai întîi un carton în clarobscur, folosind aceleași culori; după aceasta, în contururile tuturor părților — mijlocii, întunecate sau luminoase — se îmbină cu grijă, în locul acestor culori, mai întîi albul strălucitor al primei marmuri, iar apoi — alături — marmura mijlocie și cea întunecată, potrivit însuși cartonului desenat de artist.

Cînd toate bucățile de marmură, de toate culorile, au fost astfel îmbrate laolaltă și netezite, artistul care a desenat cartonul ia o pensulă înmuiată în negru și desenează pe deasupra marmurii întreaga operă, însemnînd părțile întunecate, la fel cum se desenează cu penița pe hîrtie profilurile și contururile unei lucrări în clarobscur. Îndată după aceasta, sculptorul sapă cu unelte sale de oțel toate aceste profiluri și linii pe care le-a făcut pictorul, desenînd cu penelul muiat în negru. Cînd totul e gata, bucățile de marmură sînt rezidite rînd pe rînd, după care se umplu toate tăieturile pe care le-a făcut dalta cu un amestec de rășină neagră

topită — ori smoală — cu negru de pământ; cînd amestecul s'a răcit și s'a întărit, se înlătură tot ceea ce prisosește, folosind niște bucăți de tuf vulcanic, iar cu nisip, cărămidă și apă se freacă și se netezește pînă cînd atît marmura cît și umplutura ajung la același nivel; acum opera arată ca și cum ar fi într-adevăr o pictură făcută pe o suprafață dreaptă și dovedește nu numai o forță uriașă, dar și artă și măiestrie. Tocmai din pricina frumuseții sale, a și ajuns să fie atît de folosită, făcînd ca numeroase pardoseli de camere să se lucreze, astăzi, din cărămizi; o parte din acestea se fac dintr'un pământ alb, care bate în albastru, cînd e proaspăt, și se schimbă în alb, după ce a ars în foc; cealaltă parte se face din pământ obișnuit, care — după ardere — capătă culoare roșie. Din aceste două feluri de cărămizi au fost făcute pardoseli îmbinate în felurite chipuri, așa cum arată sălile palatului papal de la Roma² — făcute pe vremea lui Raffaello da Urbino — sau numeroase încăperi din castelul Sant'Agnolo³, unde, tot din cărămidă au fost lucrate — nu de mult — atît armele papii Paul, înfățișînd un crin încrustat, cît și multe alte blazoane; în ceea ce privește Florența, amintim pardoseala bibliotecii din biserica San Lorenzo, făcută din porunca ducelui Cosimo; toate aceste lucrări de încrustație au fost duse la bun sfîrșit cu atîta iscusință încît nici nu se poate dori ceva mai frumos în asemenea meșteșug; de altfel, toate se trag din mozaicul obișnuit. Și fiindcă acolo unde s'a vorbit despre pietrele și marmurile de orice fel, nu au fost amintite cîteva marmuri amestecate, de curînd descoperite de ducele Cosimo, voi arăta aici, că în anul 1563, Înălțimea sa a găsit în munții de la Pietrasanta, aproape de Stazzema⁴, un munte foarte înalt, măsurînd două mile de jur împrejur, a cărui primă scoarță este o marmură albă, cît se poate de bună pentru făcut din ea statui. Dedesubtul acesteia se află o marmură pestriță, roșie și gălbuie, iar și mai dedesubt, se află încă una, verzuie, neagră, roșie și galbenă, cu felurite alte amestecuri de culori; toate sînt tari, și cu cît mergi mai înăuntru, cu atît crește și tăria lor: deocamdată, se vede că s'ar putea scoate de aici coloane înalte de cincisprezece pînă la douăzeci de coți. Scoaterea marmurii nu a început încă, făcîndu-se mai întîi — din porunca Înălțimii sale — un drum lung

de trei mile pentru a putea duce, de la carieră și pînă în port, aceste marmuri amestecate, care — după cît se vede — vor fi foarte potrivite pentru pardoseli.

¹ E vorba de pardoseala acestuia. Operă de mare frumusețe, la a cărei execuție au luat parte numeroși artiști din Siena. Este începută însă după moartea lui Duccio, și nu de el, cum afirmă Vasari. În schimb, Beccafumi (sec. al XVI-lea) a luat parte la execuție.

² Aluzie la apartamentele Borgia, ale căror pardoseli originale se păstrează încă, în parte.

³ Părți întregi din pardoselile acestuia se păstrează încă, avînd încrustate în ele blazoanele papilor Alexandru al V-lea, Iuliu al II-lea, Leon al X-lea, Paul al III-lea și alții.

⁴ Vasari nu pierde nici un prilej pentru a-l lăuda pe ducele Cosimo, căruia îi atribuie tot felul de descoperiri.

XVII. DESPRE MOZAICUL DE LEMN, ADICĂ DESPRE INTARSII; DESPRE LUCRĂRILE CARE SE FAC DIN BUCĂȚI DE LEMN, VOPSITE ȘI ÎMBINATE ÎN CHIP DE PIETURĂ

Cît e de ușor ca la descoperirile înaintașilor să poți adăuga, oricînd, o nouă născocire, ne-o arată destul de limpede nu numai îmbinările de pardoseli, despre care am vorbit mai sus și care se trag, fără îndoială, din mozaicul obișnuit, dar și numeroasele lucrări de intarsie, care — prin asemănare cu mozaicul și cu pictura — au fost făcute de artiștii noștri cei vechi din bucățele de lemn, felurit colorate, potrivite și îmbinate laolaltă într-o placă de nuc, pe care artiștii din zilele noastre le numesc lucrări de îmbinare, cu toate că în vechime li se spunea *intarsii*. Cele mai bune lucrări de acest fel sînt cele făcute în Florența pe vremea lui Filippo *di ser* 132

Brunellesco¹, iar mai apoi, pe vremea lui Benedetto da Maiano², care însă, socotindu-le drept lucruri nefolositoare, le-a părăsit cu desăvîrşire, așa cum vom arăta în « Viața », sa. La fel cu ceilalți artiști din trecut, le-a lucrat însă și el numai în alb și negru; Fra Giovanni Veronese³, care a cules multe roade de pe urma acestei arte, i-a adus mari îmbunătățiri, vopsind lemnul în tot felul de culori, cu ajutorul unor ape și al unor vopsele pregătite prin fierbere, ca și cu cel al unor uleiuri ce pătrund cu ușurință în lemn, căpătînd astfel bucăți de lemn — în tonuri deschise sau întunecate, în toate nuanțele — ca și în arta picturii — și lucrînd părțile luminoase din operele lui cu bucăți de lemn cîinesc. Intarsiile își au începutul în lucrările de perspectivă, unde, un număr nesfîrșit de linii, întretîindu-se în unghiuri diferite, dau în cele din urmă desenul; intarsia este și ea alcătuită din bucăți ale căror muchii se îmbină în așa fel încît întreaga suprafață pare făcută dintr-o singură bucată, deși sînt peste o mie de bucăți. Tot astfel au lucrat maeștrii din antichitate și la încrustațiile de pietre prețioase, după cum se vede limpede pe porticul de la San Pietro, unde se află o colivie cu o pasăre⁴, încrustate cu felurite pietre pe un fond de porfir, lăsînd să se vadă și barele coliviei, ca și celelalte părți ale ei. Lemnul fiind însă mai moale și mai ușor de lucrat, maeștrii noștri au putut să facă din el lucrări mai multe și mai potrivite cu gustul lor. Au imitat bine umbrele, înnegrend lemnul prin foc, numai pe o singură latură; alții, însă, au folosit mai tîrziu uleiul de sulf și apele de sublimat și arsenic, cu care au dat întocmai acele culori pe care le-au dorit, așa cum se vede în lucrările lui Fra Damiano⁵, din biserica San Domenico din Bologna. Și fiindcă meșteșugul acesta nu înseamnă altceva decît executarea unor desene apte pentru asemenea lucrări, cu multe clădiri sau nenumărate alte obiecte care să aibă contururile în unghi drept, putîndu-li-se da forță și relief prin folosirea clarobscurului, acesta nu i-a ispitit decît pe cei care au avut mult mai multă răbdare decît desen. Tocmai de aceea s-au și făcut atîtea lucrări, înfățișînd chipuri omenești, fructe sau animale, unele din ele fiind, de altfel, pline de viață; cum se înnegresc însă repede și nu fac altceva decît să imite pictura — alături de care nu pot totuși să stea — și cum nu au nici o viață prea lungă,

din pricina cariilor și a focului, aceste lucrări, deși măiestrit făcute și vrednice de laudă, sînt socotite totuși vreme risipită în zadar.

¹ Vezi și « Viața » acestuia.

² Amintim, între altele, ușile sacristiei Domului din Florența ca și cele ale sălii de audiență din Palazzo Vecchio. A lucrat împreună cu fratele său, Giuliano, care se specializase în asemenea lucrări în lemn. A se vedea și « Viețile » lor.

³ A lucrat minunatele jilțuri din biserica Santa Maria in Organo din Verona, executînd în intarsie perspective și naturi moarte în care a arătat o tehnică deosebită.

⁴ Lucrare pierdută în urma dărîmării vechii biserici San Pietro.

⁵ Era de fel din Bergamo și aparține — ca și Fra Giovanni Veronese — școlii venețiene.

XVIII. DESPRE PICTAREA FERESTRELOR DE STICLĂ; CUM SE FACE LEGĂTURA CU PLUMB ȘI FIER — PENTRU A LE SPRIJINI — FĂRĂ A ADUCE VREO DAUNĂ FIGURILOR PICTATE

Încă din antichitate s'a obișnuit, dar numai pentru oamenii mari — sau avînd măcar un rang oarecare — ca ferestrele să fie astupate în așa fel încît, fără să împiedice lumina, să nu îngăduie pătrunderea vînturilor sau frigului; așa ceva nu se făcea însă decît în sălile de baie sau de aburi, în sere și în celelalte locuri retrase, deschizăturile sau golurile acestora astupîndu-se cu anumite pietre străvezii, cum ar fi agatele, alabastrul sau unele marmuri moi, care sînt amestecate și bat în galben. Oamenii din zilele noastre însă, avînd cuptoare de sticlă în mult mai mare număr, și-au astupat ferestrele cu

geamuri, turnate rotund ca un ochi sau în plăci drepte — prin asemănare sau prin imitarea celor făcute din piatră, de cei din antichitate — strângându-le laolaltă și întărindu-le, cu vergele de plumb crestate de amîndouă părțile, iar apoi, prinzîndu-le puternic, fie cu praznuri anume înzidite, fie — mai curînd — cu o ramă de lemn ¹, după cum vom arăta mai departe. Și de unde, la început, ochiurile ferestrelor se făceau doar albe, numai colțurile fiind ori albe ori colorate, artiștii sau gîndit mai tîrziu să facă un fel de mozaic din aceste geamuri felurit colorate și îmbinate astfel încît să semene cu o pictură. Iscusița lor a crescut atît de mult în această privință încît astăzi vedem că arta ferestrelor de sticlă a ajuns nu numai la aceeași desăvîrșire pe care o au frumoasele picturi de tablouri, dar chiar la o unitate de colorit și la o execuție foarte îngrijită, așa cum vom arăta pe larg în « Viața » francezului Guglielmo da Marcilla ². În această artă, flamanzii și francezii au dat lucrări mai frumoase decît celelalte nații ³ căci, cercetînd ei mai în amănunt lucrurile legate de foc și de culori, sau apucat să ardă în foc culorile care se pun pe geam, pentru ca nici vîntul, nici aerul și nici ploaia să nu le mai poată dăuna cu nimic; pînă la o vreme obișnuiau să acopere geamurile cu culori de tempera, făcute, de cele mai multe ori, cu gumă arabică; după cîtva timp aceste culori se stricau, iar vîntul, bruma și ploaia le ștergeau în așa fel încît nu mai rămînea decît culoarea geamului. Astăzi vedem că arta aceasta a ajuns la acea culme dincolo de care — în ceea ce privește gingășia, frumusețea sau orice altă însușire — nu mai putem dori nimic care să-i sporească desăvîrșirea; pe deasupra, ea vădește o grație de nedeapășit și este aducătoare atît de sănătate — căci ocrotește încăperile de vînturi și de miazme urîte — cît și de folos și înlesnire, prin lumina limpede și odihnitoare care străbate aceste geamuri. E adevărat însă că, pentru ca geamurile să aibă aceste însușiri, sînt de trebuință — mai întîi — trei lucruri, și anume: o luminoasă limpezime a geamurilor alese, o frumoasă compoziție a subiectelor care urmează să fie lucrate și un colorit felurit, dar care să nu strice limpezimea. Limpezimea înseamnă priceperea de a alege acele geamuri potrivite în atare scop, iar în aceasta, cele franțuzești, cele flamande și cele englezești sînt mai bune decît cele venețiene ⁴.

Așa, de pildă, geamurile flamande au mult mai multă limpezime decît cele venețiene, care sînt încărcate de culoare, și de aceea, dacă le umbrim cumva cu o culoare mai închisă pe cele dintîi — adică pe cele limpezi — ele nu-și pierd de loc limpezimea, rămînînd străvezii chiar în părțile lor umbrite; în schimb, cele venețiene, fiind întunecate de felul lor, își pierd cu totul limpezimea atunci cînd le mai întunecăm și noi, umbrindu-le. Și cu toate că multora le place să aibă geamuri încărcate de culori puse, în chip nefiresc, una peste alta, deoarece aceste culori, bătute de aer și de soare, capătă nu știu ce frumusețe care o întrece pe a celor naturale, e totuși mai bine să se folosească geamuri limpezi de felul lor — și nu întunecate — pentru ca grosimea stratului de culoare să nu le strice cu nimic.

Cînd se lucrează o asemenea operă trebuie să se deseneze pe un carton contururile personajelor și ale cutelor veșmintelor, arătînd astfel cum să se facă îmbinarea geamurilor; după aceea, se iau bucățile de geam roșii, galbene, albastre și albe și se împart — după nevoia desenului — unele pentru veșminte, iar altele pentru carnație. Pentru a se micșora fiecare placă de sticlă la mărimile desenate pe carton, sînt copiate pe ele — așa cum stau așezate pe carton — profilurile din dreptul lor, cu ajutorul unui condei de ceruză, iar apoi, pentru a le regăsi cu mai multă ușurință la îmbinare, i se dă fiecareia un număr, care la terminarea lucrării se șterge. O dată făcute toate acestea, se ia un fier ascuțit înroșit în foc și — după ce s'a zgîriat cît de cît cu un vîrf de corindon fața geamului care trebuie tăiat, udînd-o și cu puțină salivă — se trece cu vîrfurile acestui fier pe deasupra contururilor desenate, dar puțin mai alături; în felul acesta, plimbînd vîrfurile fierului, încetul cu încetul, pe suprafața geamului, acesta se înclină și se desprinde din placă. Bucățile astfel tăiate sînt curățite apoi tot cu corindon, îndepărtîndu-se prisosul, după care, cu ajutorul unei unelte numită *grisatoio* sau *topo*, se șlefuiesc contururile desenate, pînă cînd geamurile ajung de mărimea potrivită pentru îmbinare. Acum, bucățile de geam sînt puse unul lîngă altul, întinzîndu-le pe cartonul așezat pe o masă dreaptă, și începe pictarea umbrelor veșmintelor, care se face cu pilitură mărunță de fier și cu un fel de rugină de culoare roșie ce se găsește în minele de fier sau cu

creion roșu și tare, pisat; tot cu aceste culori se umbrește și carnația, acoperind-o cu negru și roșu, după nevoie. Pentru pictarea carnației, trebuie însă ca, chiar de la început, să se acopere cu roșu toate geamurile, același lucru făcându-se și cu negrul pentru veșminte, amestecînd amîndouă aceste culori cu gumă arabică, pictarea propriu-zisă făcându-se încet-încet, și dîndu-se apoi umbrele, după cum arată cartoanele. Cînd sînt gata pictate, dacă vrem să li se dea o lumină puternică, se ia o pensulă cu părul scurt și subțire și se trece cu ea peste geamuri, acolo unde acestea urmează să fie luminate, îndepărtîndu-se astfel întîiul strat de culoare care acoperea totul; apoi, folosind coada pensulei, se dă lumină părului, bărbii, veșmintelor, clădirilor și peisajelor, după dorință. Se întîlnesc totuși în acest fel de lucrări nenumărate greutăți, iar cel care se îndeletnicește cu ele poate să pună pe sticlă tot felul de culori căci desenînd — de pildă — pe un fond roșu, o frunză sau un alt amănunt și voind ca acestea să capete, prin ardere, o altă culoare, se poate curăți geamul cu o unealtă oarecare, atît cît ține frunza, îndepărtînd primul strat de vopsea; în felul acesta, geamul rămîne alb, i se poate da apoi acel roșu făcut din felurite amestecuri și care, topindu-se în timpul arderii, se schimbă în galben. Se poate face la fel cu toate culorile, dar galbenul izbutește mult mai bine pe alb; albastrul pentru fond se schimbă, prin ardere, în verde, căci galbenul amestecat cu albastru dă culoarea verde. Galbenul nu se dă niciodată decît pe fața dinăuntru a geamului, care nu e pictată, deoarece, topindu-se și curgînd, ar strica culoarea dintîi, amestecîndu-se cu ea; astfel însă, după arderea geamurilor, rămîne deasupra un strat gros de culoare roșie, care, fiind îndepărtată cu o unealtă, lasă să se vadă galbenul. O dată pictate, geamurile sînt puse într-o tavă de fier, cu un strat de cenușă cernută, amestecată cu var ars; geamurile sînt astfel despărțite și acoperite, strat după strat, cu această cenușă, iar apoi sînt vîrîte în cuptor; aici, arzînd un foc moale, cenușa și geamurile se încălzesc încet-încet, pînă se înroșesc, din care pricină, culorile — încingîndu-se și ele — se înroșesc, se topesc și se prind de sticla geamului. Este nevoie ca această ardere să se facă cu cea mai mare băgare de seamă, căci dacă un foc prea încins ar face să crape geamurile,

un altul prea moale nu ar coace culorile. Geamurile nu trebuie scoase pînă cînd tava de fier sau tîgaia în care sînt așezate nu sînt toată înroșită de foc, ca și cenușa, de altfel, pe care au fost puse cîteva mici probe, spre a vedea cînd anume începe culoarea să se topească. Sfirșind cu toate acestea, se toarnă plumb în anumite forme de piatră sau de fier, avînd două șanțuri, adică unul de fiecare parte, cu ajutorul cărora se îmbină și se strîng geamurile; plumburile acestea sînt curățite și îndreptate, după care se bagă geamurile în ele, încet-încet fiind prinsă în plumb întreaga lucrare, împărțită însă în cîteva bucăți; pe urmă se lipesc cu cositor toate îmbinările de plumb, iar pe cele cîteva traverse care urmează să sprijine fierăria se prind cu plumb sîrme de aramă, pentru a putea sprijini și lega cu ele lucrarea; la rîndul ei, aceasta se întărește și cu vergele de fier, care nu cad însă în dreptul figurilor, ci se îndoaie după îmbinări, spre a nu împiedica vederea acestor figuri. Traversele se prind de fierăria care sprijină întreaga lucrare și nu se fac nici ele drepte, ci îndoite, pentru a împiedica vederea cît mai puțin; în cele din urmă, geamurile astfel îmbinate sînt așezate în partea dinafară a ferestrelor, fixîndu-le prin plumbuire în găurile făcute în piatră și întărindu-le puternic, cu firele de aramă care au fost lipite de legăturile de plumb ale geamurilor. Și pentru ca nici copiii și nici alte primejdii să nu le dăuneze, se așază în spatele lor o plasă, făcută din fire subțiri de aramă. Dacă n-ar fi făcute dintr-un material care se sparge prea ușor, asemenea opere ar dăinui pe lume o veșnicie. Aceasta nu înseamnă însă că arta de a le face nu sînt plină de greutate, de iscusință și de frumusețe.

¹ Multă vreme, ramele acestea erau mobile, mutîndu-se, împreună cu proprietarii lor, de la o locuință la alta.

² E vorba de francezul Guillaume de Marcillat, născut în anul 1475 în apropiere de Verdun, adică într-o regiune în care arta sticlăriei a cunoscut o continuă dezvoltare. A fost adus în Italia, în anul 1508, de către papa Iuliu al II-lea, pentru a decora ferestrele din Sala Regia (Sala regală). Opera aceasta s-a pierdut. La Roma se află însă lucrări de el două ferestre de la biserica Santa Maria del Popolo. A plecat apoi la Cortona și la Arezzo, lăsînd în amîndouă orașele numeroase lucrări.

A murit la Arezzo, în anul 1537. Vasari însuși i-a fost ucenic, cînd era doar un băiețandru.

³ Este adevărat, iar lucrul se explică prin aceea că înțeleseseră mai bine că, fiind vorba de o artă decorativă, interesea nu atît desenul — pe care l-au redus la minimum — cît culoarea, căreia i-au dat cea mai mare importanță.

⁴ În ceea ce privește arta sticlăriei, venețienii au fost, la început, celebri pentru mozaicurile lor, iar apoi — după secolul al XVIII-lea — pentru vasele lor de Murano, a căror frumusețe stătea, e adevărat, tocmai în faptul că sticla nu era prea limpede.

XIX. DESPRE NIEL; CUM A LUAT NAȘTERE DIN EL GRAVURA ÎN ARAMĂ; CUM SE GRAVEAZĂ ARGINTUL, PENTRU A PUTEA FACE SMALȚURI ÎN RELIEF; CUM SE CIZELEAZĂ OBIECTELE MARI, DE METAL

Nielul — care nu-i altceva decît un desen conturat și pictat pe argint, tot atît de gingaș cum se pictează și se desenează și cu penița — a fost născocit de către giuvaerștii încă din antichitate, găsindu-se obiecte de aur și de argint de pe vremea aceea, în care se află scobituri umplute cu un amestec oarecare. Desenul se face cu stilul ¹, pe o placă de argint, săpîndu-se apoi în metal cu ajutorul burinului, care este o daltă din fier pătrat cu tăișul pieziș, subțindu-se de la un colț la celălalt și devenind astfel mai ascuțit și în stare să taie în două părți; vîrfurile acestuia sapă în metal, tăind din el puțin cîte puțin. Cu dînsul se fac toate lucrurile care sînt gravate în metal, pentru a fi umplute sau pentru a fi lăsate goale, după dorința artistului. Cînd s-a sfîrșit cu gravatul, se ia argint și plumb ² și, încălzindu-le la foc, se capătă un amestec de culoare neagră, care se sfărîmă și se răspîndește foarte ușor. Amestecul se pisează și se presară pe placa de argint, acolo unde este scobită, după ce aceste scobituri au fost bine curățite; apropiindu-se apoi placa de un foc făcut din lemne verzi, în care se suflă cu foalele, se face în

aşa fel ca dogoarea focului să pătrundă pînă în locul unde se află nielul; topindu-se, datorită căldurii, şi răspîndindu-se, amestecul acesta umple toate scobiturile făcute de burin. Mai tîrziu, cînd argintul s-a răcit, se îndepărtează foarte cu grijă tot prisosul, cu ajutorul unui răzuitor; se termină apoi lucrarea, frecînd-o încet, încet cu piatră ponce, cu mîna şi cu o bucată de piele, pînă cînd ajunge netedă şi lucioasă. De-a dreptul uimitor în asemenea lucrări a fost florentinul Maso Finiguerra, pe care nimeni nu l-a întrecut în acest meşteşug, după cum dovedesc cîteva *Paci*³, lucrute în niel, care se află în biserica San Giovanni din Florenţa, şi s socotite cu adevărat minunate. Din această gravură cu burinul au luat naştere gravurile în aramă de pe care vedem astăzi, în întreaga Italie, atîtea copii pe hîrtie, atît italiene, cît şi germane; căci aşa cum după plăcile de argint — înainte de a fi nivelate — se scotea un tipar de pămînt, care se turna apoi în sulf, tot astfel au găsit gravorii şi chipul de a scoate — cu presa — copii pe hîrtie de pe plăcile de aramă gravate, cum vedem că se tipăresc astăzi⁴.

Iată şi un alt fel de lucrări, în aur sau în argint, căruia, în chip obişnuit, i se spune smalţ — fiind un fel de pictură amestecată cu sculptură — şi care se foloseşte pentru împodobirea bazinelor în care se află apă⁵ pentru ca smalţul să se vadă pe fund. Dacă smalţul urmează a fi lucrat pe aur, este nevoie de un aur foarte curat; dacă e vorba de argint, acesta trebuie să aibă cel puţin aliajul folosit pentru *giuli*⁶. Iar pentru ca smalţul să poată rămîne pe loc şi să nu curgă pe de lături este nevoie să se lucreze întocmai după cum vom arăta. În argint, profilul este în întregime păstrat, dar atît de puţin înalt încît nici să nu se vadă. Se capătă în felul acesta un relief plat, opus celui din gravura obişnuită, pe care vom aşeza smalţurile, în straturi mai groase sau mai subţiri, după adîncimea sau înălţimea gravurii. Se iau apoi smalţurile de sticlă de felurite culori, se sfărîmă cu grijă cu ciocanul şi să păstrează în vase pline cu apă cît mai limpede, despărţite unul de altul. Cele care se întrebuintează pentru aur sînt altele decît cele folosite pentru argint şi sînt lucrute în felul următor: se iau smalţurile, unul cîte unul, cu o mică paletă de argint, foarte subţire şi se aştern, cu cea mai mare băgare de

seamnă, fiecare pe locul său, adăugînd mereu acolo unde stratul e prea subțire, pînă la grosimea cuvenită. După aceasta, se ia o oală de pămînt, anume lucrată, găurită peste tot și avînd o deschizătură în partea din față; înăuntrul ei se află un fel de capac găurit, făcut din pămînt, deasupra căruia se pun cărbuni de cer — pe care tocmai capacul acesta nu-i lasă să cadă — cărora li se dă foc în chip obișnuit. În golul rămas dedesubtul capacului, pe un disc foarte subțire, de fier, este așezat obiectul smălțuit, care primește astfel căldura, încetul cu încetul, pînă cînd smălțurile, topindu-se, se împrăștie peste tot, aproape ca o apă. Lucrarea este lăsată să se răcească, iar apoi, cu o așa-zisă *frassinella* — care este o piatră folosită pentru ascuțitul uneltelor — cu nisip din care se face sticla și cu apă limpede, se freacă pînă cînd totul rămîne neted. După ce tot prisosul de smălț a fost astfel înlăturat, obiectul este vîrît din nou în foc, pentru a-și recăpăta luciul pierdut prin frecare. Se mai face și o alt fel de smălțuire, mult mai rapidă — care se curăță cu cretă de Tripoli și cu o bucată de piele — despre care nu are rost să mai vorbim⁷; dacă am vorbit despre cealaltă smălțuire am făcut-o numai pentru că — fiind o operă de pictură, ca toate celelalte — mi s-a părut potrivit s-o fac.

¹ Condei de metal.

² Vasari uită să adauge sulful — care dă culoarea neagră a nielului — și arama.

³ Niște iconițe de metal, pe care preotul le oferea credincioșilor — în anumite împrejurări — ca semn de iertare și împăcare. Cele care se păstrează astăzi în Muzeul Național din Florența provin într-adevăr din biserica San Giovanni, dar nu-i pot fi atribuite cu certitudine lui Finiguerra.

⁴ Amănunte mult mai bogate și mai clare dă, în această privință, Benvenuto Cellini, în tratatul său despre arta giuvaergeriei (cap. al II-lea).

⁵ Cupe și potire.

⁶ Monedă bătută în timpul pontificatului lui Iuliu al II-lea și valorînd o liră.

⁷ Se crede că ar fi vorba de smălțurile venețiene, de culoare mai închisă.

XX. DESPRE TAUSIA¹ SAU DESPRE LUCRĂRILE DE DAMASC

Imitându-i pe cei din antichitate — pe care i-au și întrecut mult în această privință — artiștii din vremurile noastre au reînviat o anumită manieră de a încrusta în metale aur sau argint, făcând astfel lucrări fie fără relief, fie în semirelief ori în relief plat. Am putut vedea astfel ornamente cizelate în oțel, în maniera numită *tausia*, căreia i se mai spune și damaschinărie, asemenea lucrări făcându-se în chip minunat mai ales în Damasc și în întregul Levant. Astăzi vedem—venite din părțile acelea — nenumărate obiecte lucrate în bronz, în alamă sau în aramă și încrustate cu arabescuri din argint sau din aur; printre lucrările din antichitate, am văzut, de asemenea, inele de oțel, avînd încrustate în ele un bust sau frunze deosebit de frumoase. În vremea noastră au fost astfel lucrate armuri de război, pe de-a-ntregul încrustate cu arabescuri de aur, scări sau oblîncuri de șa, precum și ghioage de fier; astăzi, acest fel de a lucra este mult folosit pentru împodobirea săbiilor, a pumnalelor, a cuțitelor și a oricărui alt obiect de metal, pe care vrem să-l înfrumusețăm, acoperindu-l din belșug cu tot felul de ornamente. Lucrarea se face astfel: se sapă scobituri piezișe în fier, iar aurul este îndesat în ele cu lovituri de ciocan, făcînd mai întîi, dedesubt, o creștătură — cu ajutorul unei pile subțiri — în așa fel ca aurul să pătrundă înăuntru și să rămînă acolo. Se taie apoi, cu dălțile, contururi de frunze sau spirale, după dorință, îndesîndu-se în ele, tot cu lovituri de ciocan, fire de aur trase prin filieră, care rămîn astfel prinse, așa cum am arătat și mai sus. Trebuie avut însă grijă ca șanțurile conturilor să fie mai înguste, iar firele ceva mai groase, pentru a se înțepeni mai bine în ele. Nenumărați oameni de talent au făcut în această meserie lucrări vrednice de laudă, socotite chiar minunate, și tocmai de aceea nu am voit să uit a o aminti, fiind și aceasta tot o lucrare de intarsie dar care — avînd legătură cu sculptura și cu pictura — își are izvorul în desen.

¹ Cuvînt ce derivă, pare-se, din spaniolul *tauscia*, care ar avea la bază o rădăcină arabă, însemnînd: a decora, a împodobi.

XXI. GRAVURILE ÎN LEMN; CUM SE FAC ȘI CINE LE-A NĂSCOCIT CEL DINTÎI; ȘI CUM, CU AJUTORUL A TREI TIPARE, SE OBTÎN TIPĂRITURILE CARE PAR DESENE, ȘI AU LUMINĂ, CLAROBSCUR ȘI UMBRE.

Cel dintîi care a născocit gravurile în lemn, făcute din trei bucăți, pentru a înfățișa nu numai desenul ci și umbrele, tonurile mijlocii și luminile, a fost Ugo da Carpi¹, care — imitînd gravurile în aramă — a lucrat întocmai ca și la acestea, gravînd în lemn de păr sau de merișor, cu mult mai bun pentru acest scop decît oricare alt lemn. Ugo da Carpi a făcut, așadar, gravurile din trei plăci, desenînd pe cea dintîi toate părțile profilate sau hașurate, pe cea de-a doua toate umbrele — date cu acuarelă în jurul profilului — iar pe cea de-a treia fondul și petele de lumină, păstrînd albul hîrtiei pentru acestea din urmă și colorînd restul pentru fond. Placa aceasta, pe care se află fondul și petele de lumină, se face în felul următor: se ia o bucată de hîrtie pe care s-a tipărit cea dintîi placă — adică aceea pe care se află profilurile și hașururile — și așa, încă neuscată, este întinsă pe placa de păr; apoi, așezînd peste ea alte foi — care să nu mai fie însă umede — se apasă deasupra pînă cînd foaia de dedesubt, care e proaspătă, lasă pe placă urmele colorate ale tuturor profilurilor.

Cînd e gata, pictorul ia ceruza amestecată cu gumă arabică și înseamnă cu ea, pe placa de păr, petele de lumină; după aceasta, gravorul sapă cu unelte sale locurile unde sînt însemnate petele de lumină.

Această placă se folosește cea dintîi, căci ea dă fondul și petele de lumină, atunci cînd este acoperită cu vopsea de ulei, datorită căreia se întipărește pe hîrtie întreaga suprafață a plăcii, mai puțin locurile unde este scobită, astfel încît în dreptul acestora hîrtia rămîne albă.

A doua placă, adică cea a umbrelor, este netedă și acoperită în întregime cu acuarelă, mai puțin locurile care nu vor fi umbrite, și în dreptul cărora lemnul este scobit. Placa a treia, dar care se lucrează cea dintîi, este aceea în care a fost scobit profilul întregii lucrări, mai puțin profilurile neînsemnate cu negru de către peniță. Copiile se scot la presă, o copie intrînd de trei ori sub presă — adică o dată pentru fiecare placă — și avîndu-se grijă ca plăcile să cadă la fel.

Nu încape îndoială că gravura a însemnat o descoperire minunată. Este însă limpede că toate aceste meșteșuguri și arte iscusite se trag din desen, care este — neapărat — izvorul tuturor; dacă nu îl ai, nu ai nimic, întrucât — deși e bine să cunoști toate tainele meseriei și toate felurile de a lucra — desenul este totuși cel mai bun, căci prin el sînt aflate din nou toate lucrurile dispărute și, tot prin el, orice lucru greu de făcut se schimbă într-unul ușor: este tocmai ceea ce se va putea vedea citind « Viețile » artiștilor, care — ajutați de natură și de studiu — au făcut lucruri supraomenești numai datorită desenului. Și astfel încheind aici introducerea la cele trei arte — mult mai întinsă, poate, decît plănuiam la început — trec la scrierea « Vieților ».

¹ A trăit în a doua jumătate a secolului al XV-lea. Nu el a inventat gravura în lemn din trei bucăți, căci aceasta se folosea, cu mult înainte, pentru a reproduce imagini colorate. A îmbunătățit-o însă, dînd mai multă importanță clarobscurului și trecînd contururile pe al doilea plan.

PARTEA ÎNTII

A

VIEȚILOR

CIMABUE¹

PICTOR FLORENTIN

Cînd, în anul 1240, în oraşul Florenţa, din nobila — pe atunci — familie Cimabue, s-a născut, prin voia Domnului, Giovanni Cimabue, cel care avea să dea artei picturii începutul strălucirii ei, în nefericita Italie, din pricina nesfîrşitului potop de nenorociri care o copleşiseră şi o înecaseră, nu numai că se ruinaseră toate construcţiile cărora li s-ar fi putut spune, pe drept, edificii, dar, lucru şi mai vrednic de luat în seamă, se stinsese cu desăvîrşire chiar şi stirpea artiştilor. Crescînd, şi socotind tatăl său, precum şi alţii, că ar fi înzestrat cu o minte vioaie şi ascuţită, copilul a fost trimis la Santa Maria Novella, să se deprindă cu literale, pe lîngă un dascăl cu care se înrudea şi care îi învăţa gramatica pe tinerii călugări din mănăstirea aceea; în loc să-şi vadă însă de litere, Cimabue, ca unul care simţea din fire această înclinare, nu făcea toată ziua altceva decît să picteze — pe cărţi şi pe foi de hîrtie — oameni, cai, case şi tot ce-i trecea prin minte.

Acestei înclinări fireşti i-a venit în sprijin şi soarta, căci, fiind chemaţi la Florenţa, de către conducătorii de pe atunci ai oraşului, pentru a reînvia aici arta picturii — pierdută, mai curînd, decît rătăcită — cîţiva pictori greci au început să picteze, printre altele, capela de' Gondi, ale cărei bolţi şi ai cărei pereţi sînt astăzi aproape mîncăţi de vreme, după cum se poate vedea în biserica Santa Maria Novella², în care se află numita capelă, alături de capela principală. Iată deci că Cimabue, începînd să-şi încerce puterile în această artă, care îi plăcea, fugea adeseori de la şcoală şi stătea toată ziua

săi privească lucrînd pe meşterii sus-pomeniţi; din care pricină, socotindu-l, atît tatăl său cît şi pictorii greci, îndeajuns de înzestrat în ce priveşte pictura încît să se poată nădăjdui că, apucîndu-se de această meserie, va putea înfăptui lucruri vrednice de cinste, a fost dat de către tatăl său — spre marea sa mulţumire — ca ajutor al acestor pictori; lucrînd fără întrerupere, înclinarea sa firească l-a ajutat atît de mult, încît, în puţină vreme a întrecut, atît în ce priveşte desenul cît şi coloritul, felul de a lucra al meşterilor care-l învăţau; şi, cu toate că îi imita pe acei greci, el a căpătat o mare desăvîrşire în artă, depăşind maniera lor grosolană, aşa cum o vădesc partea din faţă a altarului de la Santa Cecilia ³ şi o Madonă pictată pe lemn în Santa Croce ⁴. Mai tîrziu a executat un mic tablou unde, pe un fond auriu, era înfăţişat Sfîntul Francisc, pe care îl pictase după natură ⁵ (ceea ce era un lucru nou pentru vremea aceea) cum se pricepuse mai bine; în jurul acestuia, în douăzeci de scene, unde se văd nenumărate personaje mici, pictate tot pe fond auriu, a înfăţişat întreaga poveste a vieţii sfîntului.

A început apoi să lucreze un mare tablou pentru călugării din Vall'Ombrosa din mănăstirea Santa Trinità din Florenţa şi, ca să nu dezminţă faima pe care şi-o căpătase între timp, a risipit multă trudă şi a dovedit că are o închipuire şi mai bogată şi un fel de a lucra şi mai frumos, executînd, tot pe un fond auriu, o Madonă cu pruncul în braţe, înconjurată de numeroşi îngeri, care o preaslăvesc; o dată sfîrşit, tabloul a fost aşezat de călugări pe altarul cel mare al pomenitei biserici, de unde, mai tîrziu, fiind ridicat pentru a face loc tabloului lui Alesso Baldovinetti, care se găseşte şi astăzi acolo ⁶, a fost mutat într-o capelă mai mică, în partea stîngă a aceleiaşi biserici ⁷.

A lucrat apoi în frescă, pe faţada spitalului del Porcellana ⁸ — aşezat la capătul Viei Nuova, care duce în cartierul Ognissanti — de o parte a uşii principale, o Bunăvestire, iar, de cealaltă parte, un Isus Cristos, împreună cu Luca şi Cleofas, în mărime naturală; în această lucrare, Cimabue părăseşte vechiul fel de lucru şi face draperiile, veşmintele şi celelalte amănunte ceva mai vii, mai fireşti şi mai fine decît le făceau grecii, a căror manieră, atît în mozaic cît şi în pictură, era

încărcată de linii și profiluri; o asemenea manieră neplăcută, grosolană și ordinară nu era fructul unui studiu, ci al unei obișnuințe îndelungate, pictorii din acele vremuri învățînd unul de la altul ani și ani la rînd, fără a se gîndi vreodată la îmbunătățirea desenului, la frumusețea coloritului sau la vreo oarecare descoperire, aducătoare de bune urmări.

După această operă, fiind chemat tot de călugărul care îi dăduse să facă lucrările din Santa Croce, Cimabue a executat un mare tablou pe lemn, înfățișînd răstignirea lui Cristos, care se vede încă și astăzi în biserică⁹; datorită acestei lucrări, numitul călugăr, socotind că a fost bine slujit, l-a dus la San Francesco din Pisa, mănăstirea ordinului lor, dîndu-i să facă un tablou cu chipul Sfîntului Francisc. Toată lumea a socotit acest tablou¹⁰ drept o lucrare deosebit de izbutită, recunoscîndu-se că atît capul sfîntului cît și cutele veșmintelor dovedesc o desăvîrșire pe care nu o atinsese pînă atunci — nu numai în Pisa, dar nicăieri în Italia — în nici una din operele sale, vreunul din cei ce continuaseră să lucreze în maniera greacă. După aceasta, Cimabue a pictat, pentru aceeași biserică, într-un tablou de mari dimensiuni, tot pe fond auriu, o Sfîntă Fecioară cu pruncul în brațe și înconjurată de numeroși îngeri, care, nu după multă vreme — pentru a se înălța acolo altarul de marmură aflat și astăzi în acel loc — a fost ridicată de unde fusese așezată întîia oară și mutată înăuntrul bisericii, în partea stîngă a ușii. Pentru această operă¹¹, Cimabue a fost laudat și răsplătit din belșug de pisani. Tot aici, în orașul Pisa, la cererea superiorului mănăstirii San Paolo in Ripa D'Arno, a mai pictat și un mic tablou pe lemn, cu chipul Sfîntei Agnese, avînd de jur împrejur mici scene înfățișînd întreaga poveste a vieții ei; tabloul se află astăzi deasupra altarului Fecioarei din suspomenita biserică¹². Făcîndu-și aceste lucrări cunoscut tuturor, Cimabue a fost chemat la Assisi, oraș din Umbria, unde, în tovărășia cîtorva meșteri greci, a pictat o parte din bolțile bisericii de jos a Sfîntului Francisc, precum și pereții, înfățișînd atît viața acestui sfînt cît și pe aceea a lui Isus Cristos¹³. În aceste picturi el i-a depășit cu mult pe acei pictori greci, așa că, sporindu-i încrederea în sine, a început să lucreze singur, în frescă, în biserica de sus¹⁴, pictînd deasupra corului — pe cei patru pereți

ai tribunei celei mari — cîteva scene din viața Fecioarei și anume: moartea, ducerea sufletului ei în cer de către Isus Cristos, pe un tron de nori, și încoronarea ei, în mijlocul unui cor de îngeri — în partea de jos aflînduse un mare număr de sfinți și sînte, șterși, astăzi, de vreme și de praf. La încrucișările bolților, cinci la număr, a pictat de asemenea numeroase scene, menite, după părerea mea, să-i uimească pe cei din vremea aceea, mai ales după ce pictura stătuse atîta amar de vreme într-o asemenea beznă; și mie, care le-am văzut încă o dată în anul 1563¹⁵, mi s-au părut deosebit de frumoase, și am stat de mam gîndit cum de a putut Cimabue să vadă atîta lumină într-un atît de adînc întuneric.

Sfîrșind aceste lucrări, Cimabue a prins să picteze partea inferioară a pereților, adică de sub ferestre, unde a executat cîteva lucrări; fiind însă chemat la Florența de unele treburi ale sale, nu și-a mai continuat lucrul, care — așa cum vom spune la locul potrivit — a fost terminat de către Giotto, mulți ani mai tîrziu.

Întorcîndu-se deci la Florența, Cimabue a pictat cu mîna sa, în galeria acoperită din curtea bisericii Santo Spirito — în care se află pictată, în maniera greacă și de către alți meșteri, întreaga fișie ce merge de-a lungul bisericii — trei travee cu scene din viața lui Cristos, dovedindu-se, fără îndoială, un foarte bun desenator¹⁶. În aceeași vreme, a trimis la Empoli cîteva lucrări pictate de el în Florența; acestea se află încă și astăzi în capela aceluiași castel, păstrate cu mare venerație¹⁷. A pictat apoi, în biserica Santa Maria Novella, un tablou cu chipul Sfintei Fecioare, așezat sus, între capela de' Rucellai și cea a familiei de'Bardi da Vernio; opera aceasta a depășit ca mărime orice alt portret lucrat pînă atunci, iar cei cîțiva îngeri aflați de jur împrejurul tabloului arată că pictorul, deși nu părăsise încă maniera greacă, se apropia totuși, puțin cîte puțin, prin desen și prin felul de a lucra, de cea a timpurilor noastre; iată de ce tabloul acesta¹⁸ a stîrnit, în întregul oraș, atîta uimire, încît — fiindcă pînă atunci nu se văzuse încă ceva mai frumos — a fost dus, de la casa lui Cimabue și pînă la biserică, în alai sărbătoresc și în sunet de trompete, iar pictorul a fost răsplătit din belșug, acoperindu-se de glorie. Se spune, și chiar se și citește în amintirile unor pictori din vechime, că — pe cînd Cimabue picta

acel tablou într-o grădină din apropierea porții San Pietro — bătrînul rege Carol d'Anjou a trecut prin Florența și, printre alte cinstiri ce i s-au adus de către conducătorii acestui oraș, a fost dus să vadă și tabloul lui Cimabue; și, în vreme ce i era arătat regelui, fiindcă nimeni nu-l văzuse pînă atunci, toți bărbații și toate femeile din Florența au alergat să-l vadă și ei, înghesuindu-se ca la o mare sărbătoare ¹⁹. După aceasta, în amintirea bucuriei ce o încercaseră, vecinii i-au zis acelui loc Borgo Allegri ²⁰; trecînd, cu timpul, între zidurile orașului, acesta a continuat să-și păstreze numele. Ajungînd ca, prin operele sale, să capete atît bunăstare cît și faimă, Cimabue a trecut să lucreze, ca arhitect, la construcția bisericii Santa Maria del Fiore din Florența în tovărășia lui Arnolfo Lapi, strălucit arhitect din vremea aceea ²¹.

În cele din urmă, în anul 1300 ²², în vîrstă de șaiszeci de ani, a trecut în cealaltă viață, după ce, se poate spune că reînviase pictura. A lăsat numeroși discipoli și — printre alții — pe Giotto ²³, care a devenit mai tîrziu un pictor de seamă; după moartea lui Cimabue, Giotto a locuit chiar în casa maestrului său, din *via del Cocomero*. Cimabue a fost îngropat în Santa Maria del Fiore, punîndu-se pe mormînt acest epitaf, compus de un membru al familiei de'Nini:

*Credidit ut Cimabos picturae castra tenere,
Sic tenuit vivens; nunc tenet astra poli* ²⁴.

Nu voi uita să spun că gloria lui Cimabue ar fi fost mult mai mare dacă n-ar fi fost întunecată de strălucirea ucenicului său Giotto, așa precum arată și Dante, în a sa *Commedia*, unde — în al unsprezecelea cînt din Purgatoriu — gîndindu-se tot la aceeași inscripție de pe mormînt, spune:

*Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido;
Sì che la fama di colui oscura* ²⁵.

Portretul lui Cimabue, pictat din profil de mîna lui Simone Sanese ²⁶, poate fi văzut în sala de consiliu a călugărilor din Santa Maria Novella, și anume, în fresca 150

în care este înfățișată credința: are fața slabă, barba mică, roșcată și ascuțită, și poartă, după obiceiul vremii, o glugă frumos înfășurată atît în jurul capului cît și pe sub bărbie²⁷.

¹ Giovanni Gualtieri, zis Cimabue, s-a născut la Florența, în jurul anului 1240 și a murit în jurul anului 1302.

Îi aparțin, cu certitudine: mozaicul din biserica San Giovanni din Pisa; *Sfînta Fecioară* din biserica de jos din Assisi; frescele din biserica de sus din Assisi; *Sfînta Fecioară*, aflată astăzi în Galeria Uffizi și *Răstignirea* din biserica San Domenico din Arezzo.

² Construcția bisericii Santa Maria Novella — ca și a capelei de'Gondi (sau San Luca) — a început în anul 1279, cînd Cimabue era în vîrstă de aproximativ 40 de ani, așa că afirmațiile lui Vasari cu privire la pictorii greci și la epoca în care aceștia au fost chemați să picteze în capela de mai sus par să fie neîntemeiate. Picturile din capelă, astăzi spoite cu alb, au, cu siguranță, alt autor.

³ E vorba de icoana cu chipul Sfintei Cecilia, aflată în prezent la Uffizi. Cercetările făcute au stabilit însă că nu-i aparține lui Cimabue, ci unui pictor necunoscut, care semnează, cu vădită intenție de anonimat, « maestro santa Cecilia ».

⁴ *Fecioara* din biserica Santa Croce se află, din anul 1857, în Galeria Națională din Londra. Unii cercetători înclină să creadă că nu ar fi pictată de Cimabue.

⁵ Tabloul se află în Santa Croce, dar nu există nici un temei pentru a-i fi atribuit lui Cimabue. Unii cercetători înclină să îl atribuie lui Margaritone, iar alții pictorului Bonaventura Berlinghieri din Luca. Afirmația că Cimabue îl pictase pe Sfîntul Francisc « după natură » nu poate fi exactă, știindu-se că acesta din urmă murise cu mult înaintea nașterii marelui pictor florentin (în anul 1226). Trebuie înțeles deci că pictura fusese făcută, fie după o altă, executată în timpul vieții sfîntului, fie după un model viu (dar care, în nici un caz nu putea fi Sfîntul Francisc).

⁶ Aluzie la *Sfînta Treime* a lui Baldovinetti (vezi « Viața » lui), aflată astăzi la Uffizi.

⁷ Socotit drept o operă autentică a lui Cimabue, tabloul se află la Uffizi.

⁸ Nici spitalul, nici frescele nu mai există.

⁹ Pictura lui Cimabue nu mai există. Crucifixul din sacristia bisericii nu-i aparține lui.

¹⁰ *Sfîntul Francisc*, aflat în Muzeul din Pisa, nu-i este atribuit cu certitudine lui Cimabue. În general, de altfel, picturile executate de Cimabue la Pisa nu mai există.

¹¹ Se află la Paris, în Muzeul Luvru.

¹² Tabloul s-a pierdut.

¹³ Contribuția lui Cimabue la pictarea frescelor bisericii de jos din Assisi nu este încă bine stabilită. Cele mai multe sînt atribuite unui predecesor al său.

¹⁴ Cercetătorii moderni nu-i atribuie lui Cimabue, cu certitudine, decât o parte din frescele bisericii de sus din Assisi.

¹⁵ Există încă.

¹⁶ Lucrările acestea nu s-au păstrat.

¹⁷ Nu se cunoaște soarta acestor picturi, pierdute sau distruse în secolele următoare.

¹⁸ Se află astăzi la Uffizi și este cunoscut sub numele de *Madonna Rucellai*. Nu-i aparține însă lui Cimabue, ci lui Duccio, a cărui biografie se află în paginile următoare.

¹⁹ Vizita făcută de regele Carol lui Cimabue nu este confirmată de nici unul din istoricii (Villani, Malispini) care au scris despre trecerea pomenitului rege prin Florența, în anul 1267.

²⁰ De la *allegria* (it.) care înseamnă bucurie, veselie.

²¹ Nici un document al epocii nu vorbește despre activitatea de arhitect a lui Cimabue. Cît despre Arnolfo Lapi, a se vedea, mai departe, « Viața » lui.

²² Inexact. În 1301, Cimabue lucrează mozaicul pentru Domul din Pisa. A murit în jurul anului 1302.

²³ A se vedea « Viața » acestuia.

²⁴ Crezut că Cimabue că stăpînește a picturii fortăreață; o stăpînea, pe cînd trăia; acum mai stăpînește doar stelele cerului.

²⁵ Traducerea lui Gh. Coșbuc (Dante: *Purgatoriul* — E.S.P.L.A. — 1956 p. 111.) este următoarea:

Crezum pictura a fi și Cimabue

stăpîn a tot, și în umbră e rămasă

azi faima lui, de Giotto cel ce suie.

²⁶ Simone Martini. Fresca există, însă cercetătorii socotesc că nu-i aparține lui Simone Martini.

²⁷ După veșminte, personajul pare, mai cuînd, un cavaler francez.

Întemeiat în al doisprezecelea veac și recunoscut, în anul 1206 ², de papa Inocențiu al III-lea, ordinul călugăresc al Frăților Sfântului Francisc a căpătat un avînt deosebit nu numai în Italia, ci și în celelalte părți ale lumii, atît prin puterea credinței cît și prin numărul călugărilor, așa că n-a mai rămas nici un oraș mai de seamă, care să nu-și înalțe — cu mare chețuială — biserici și mănăstiri, fiecare după cum îi stătea în putință.

Cu doi ani înainte de moartea Sfântului Francisc ³ — și în vreme ce acesta, în calitate de conducător al ordinului, plecase să predice prin alte părți — fratele Elia, superiorul de la Assisi, a înălțat aici o biserică, închinîndu-o Sfintei Fecioare; după moartea Sfântului Francisc, alerș gînd întreaga creștinătate să se închine trupului aceluia care — în viață ca și după moarte — se arătase atît de bun prieten al Domnului, și lăsînd fiecare ins, în acest loc sfînt, o danie, după puterile sale, s-a hotărît ca biserica începută de fratele Elia să fie construită din nou, mai încăpătoare și mai măreață. Fiind însă lipsă de buni arhitecți, iar construcția ce trebuia ridicată avînd nevoie de unul cu totul deosebit, urmînd să se zidească pe culmea unui deal foarte înalt, la poalele căruia curgea un torent care se cheamă Tescio — după multă gîndire și socotindu-se a fi cel mai bun din cîți se găseau în acea vreme, a fost adus la Assisi un anume maestru Iacopo Tedesco ⁴; ținînd seama de așezarea locului și ascultînd de dorința călugărilor care — în acest scop — convo-

caseră la Assisi o adunare a întregului ordin, acest Iacopo a desenat o foarte frumoasă îmbinare de biserică și mănăstire, împărțind planul în trei părți, din care una urma să fie zidită sub pământ, celelalte două formînd alte două biserici; cea dintîi, aflată la primul cat, avea să slujească drept loc de adunare, înconjurată fiind de un portic destul de mare; cealaltă alcătuia biserica propriu-zisă, iar pentru a te urca de la prima la cea de a doua, te slujeai de o îmbinare de scări, foarte lesne de urcat, care, după ce înconjurau capela cea mare, se despărțeau în două, pentru a duce mai ușor la cea de a doua biserică; acesteia i-a dat forma unui T ⁵, făcînd-o de cinci ori mai lungă decît largă, despărțînd-o în două prin stîlpi mari de piatră, deasupra cărora a sprijinit cîteva arcade pline de îndrăzneală, între care a ridicat bolți în cruce. Această cu adevărat măreață construcție a fost așadar ridicată după planurile de mai sus, respectate întru totul, în afara galeriei superioare, care înconjură tribuna și corul, și a bolților, făcute nu în cruce, după cum am spus, ci numai în jumătate de cerc, ca să fie mai trainice. A fost construit apoi altarul din fața capelei celei mari a bisericii de jos, iar dedesubtul lui — cînd a fost gata — a fost așezat, cu mare pompă, trupul Sfîntului Francisc. Și în timp ce mormîntul în care se păstrează trupul slăvitului sfînt se află de fapt în prima biserică, adică în cea mai de jos — unde nu intră nimeni ⁶, niciodată, și care are ușile zidite — în jurul pomenitului altar au fost puse mari gratii de fier, bogat împodobite cu marmură și cu mozaic. Pe una din laturi, această construcție este întovărășită de două sacristii și de o campanilă uriașă ⁷, adică de cinci ori mai înaltă decît largă. Deasupra, campanila avea o piramidă tot foarte înaltă, cu opt fețe, care a fost dată însă jos, căci amenința să se prăbușească. Toată construcția aceasta a fost dusă la bun sfîrșit în numai patru ani, și nu mai mult, datorită îndemînării meșterului Iacopo Tedesco și cu sprijinul fratelui Elia, după a cărui moarte, pentru ca o asemenea construcție să nu se prăbușească nicicînd, au fost înălțate în jurul bisericii de jos douăsprezece turnuri puternice, avînd fiecare, pe dinăuntru, cîte o scară în formă de melc, pornind de jos pînă în vîrfurile clădirii. Cu vremea, au fost adăugate apoi numeroase capele și alte foarte bogate podoabe, despre care n-ai nevoie să mai

povestim și altceva, ajungînd cele spuse pînă acum, mai cu seamă că oricine își poate da seama, în ce privește podoabele, frumusețea și folosul, cît de mult i-au adăugat acestui început al meșterului Iacopo înalții pontifi, cardinalii, principii și alți oameni de mare vază din întreaga Europă.

În cel privește pe meșterul Iacopo, opera aceasta i-a adus atîta faimă în toată Italia, încît a fost chemat de către cei care conduceau pe atunci orașul Florența și primit cum nu se poate mai bine; scurtîndu-se apoi numele, după obiceiul pe care îl au florentinii — sau, mai de grabă, îl aveau în vechime — i se spuse Lapo în loc de Iacopo, și asta pe tot timpul vieții sale, căci a rămas pentru totdeauna să locuiască în acest oraș, împreună cu familia sa.

La părăsit totuși în cîteva rînduri, pentru a înălța diferite clădiri în Toscana, ca, de pildă, palatul di Poppi⁸ din Casentino, pentru acel conte care o avusese de nevastă pe frumoasa Gualdrada și primise de zestre Casentino, episcopia din Arezzo⁹ și vechiul palat al seniorilor di Pietramala¹⁰; locuința sa a fost totuși în totdeauna la Florența unde, după ce în 1218 a pus temelie picioarelor podului alla Carraia¹¹ — care s-a chemat de atunci Podul cel nou — l-a terminat în doi ani, construind apoi, restul, în scurtă vreme, din lemn, așa după cum se obișnuia pe atunci. În 1221 a făcut desenele și a fost începută, sub conducerea sa, biserica Sfîntului Salvatore del Vescovado, ca și aceea a Sfîntului Michele din piața Padella, în care se află și cîteva sculpturi în maniera acelor vremuri¹². A făcut apoi planul pentru canalizarea apelor orașului; a ridicat piața San Giovanni¹³ și a construit — în vremea lui *messer* Rubaconte da Mandella, milanezul — podul care poartă chiar numele acestuia¹⁴; tot el a găsit chipul cel atît de folositor de a pietrui străzile care, mai înainte, se acopereau cu cărămizi; a făcut apoi planul palatului care, astăzi, se cheamă del Podestà, dar care atunci a fost înălțat pentru familia Anziani¹⁵. După ce a trimis în Sicilia, la mănăstirea din Monreale, din ordinul lui Manfredi, desenul unui mormînt pentru împăratul Federico, Iacopo a murit¹⁶, lăsîndu-l pe fiul său Arnolfo moștenitor nu numai al avuțiilor, ci și al virtuților părintești¹⁷.

Acest Arnolfo, de pe urma talentului căruia arhitectura a avut de câștigat tot atît cît a avut pictura de pe urma lui Cimabue, fiind născut în anul 1232, era — cînd i-a murit tatăl — în vîrstă de treizeci de ani și se bucura de mare încredere, așa că, prinzînd de la părintele său toate cîte le știa acesta și învățînd, de la Cimabue, desenul, pentru a se sluji de el și în sculptură, era într-atît socotit drept cel mai bun arhitect din Toscana, încît florentinii nu numai că au ținut seama de părerea sa, în anul 1284, cînd au înălțat ultimul brîu al zidurilor orașului lor sau cînd au zidit — după desenele sale, din cărămidă și cu un acoperiș simplu deasupra — *loggia* și pilaștrii de la Or San Michele¹⁸, unde se vindea grîul, dar, tot după sfatul său, în anul în care s-a dăruit parapetul de Magnoli, de pe *via* de Bardi, pe coasta San Giorgio și mai sus de Santa Lucia, au hotărît printr-un decret public, ca în locul acela să nu se mai zidească nimic și să nu se mai construiască nici o clădire niciodată, deoarece stîncă, fiind crăpată din pricina apelor și amenințînd să se prăbușească, ar pune în primejdie orice clădire; iar acest lucru s-a văzut că a fost adevărat de abia în zilele noastre, cînd s-au prăbușit numeroase clădiri și mărețe locuințe de gentilomi.

În anul 1285 a construit *loggia* și piața dei Priori¹⁹ și a înălțat în Abația din Florența atît capela cea mare cît și pe celelalte două care se află de o parte și de alta a ei, mărind biserica și corul pe care — odinioară — contele Ugo, fondatorul acestei mănăstiri, le făcuse mult mai mici²⁰; tot el, din însărcinarea cardinalului Giovanni degli Orsini, trimisul papei în Toscana, a ridicat campanila aceleiași biserici, îndeajuns de lăudată, față de celelalte opere din acea vreme, deși nu a fost acoperită cu plăci de granit decît abia mai tîrziu, în anul 1330²¹. În anul 1294, tot după desenele sale, a fost ridicată biserica Santa Croce²², a călugărilor minoriți, în care Arnolfo a dat o asemenea întindere naosului și celor două aripi, încît, din această pricină, neputînd zidi bolți pentru sprijinirea acoperișului, a construit, după multă chibzuință, arce, de la un pilastru la altul, așezînd peste ele acoperișuri cu pantă dublă, pentru a da apelor de ploaie putința să se scurgă prin niște canale de piatră, zidite deasupra acestor arce și avînd o scurgere atît de repede, încît acoperișul să fie cruțat, precum și este,

de primejdia umezirii; ideea aceasta s-a dovedit a fi, pe cît de nouă și de iscusită, pe atît de folositoare și de vrednică a fi luată în seamă, și astăzi. A făcut apoi desenele primelor pridvoare acoperite ale vechii mănăstiri a acestei biserici; puțin mai târziu a cerut să se scoată toate mormintele și criptele de marmură și granit²³ care înconjurau biserica San Giovanni și a așezat o parte din ele în spatele campanilei, în fața casei parohiale, alături de oratoriul Sfîntului Zanobi; a pus apoi să se acopere cu marmură neagră de Prato toate cele opt fețe dinafară ale aceleiași biserici San Giovanni, înlocuind plăcile de granit, amestecate pînă atunci printre străvechile plăci de marmură²⁴. În acest timp, dorind florentinii să construiască, în Valdarno di sopra, fortărețele San Giovanni și Castelfranco, pentru a înlesni aprovizionarea orașului prin mijlocirea piețelor, Arnolfo a executat desenele, în anul 1295, pricinuind cu această lucrare, ca și cu toate celelalte, atîta mulțumire, încît a fost făcut cetățean florentin.

Povestește Giovanni Villani, în ale sale *Cronici*, că, după aceste lucrări, plănuind florentinii să înalțe în orașul lor o catedrală și să o facă astfel încît, ca întin-dere și ca măreție, să nu se poată cere de la iscusința și puterea omenească o alta mai mare sau mai frumoasă, Arnolfo a făcut planul și desenele lăudatei — niciodată de ajuns — biserici Santa Maria del Fiore, hotărînd ca, pe dinafară, clădirea să fie îmbrăcată în întregime în marmură, cu toate acele podoabe — cornișele, pilaștrii, coloanele, ghirlandele, statuile și celelalte lucrări în relief — cîte se văd astăzi cînd ea a căpătat, cel puțin în mare parte, dacă nu în totul, desăvîrșirea dorită de el²⁵. Mai vrednic de mirare însă decît orice altceva a fost aici faptul că, făcînd planul, care e foarte frumos, și încorporînd în el, în afară de biserica Santa Reparata²⁶, și alte cîteva mici biserici și case, care se aflau împrejur, a dat dovadă de multă chibzuială și iscusință la săparea temeliilor acestei atît de mari construcții, cerînd ca ele să fie largi și adînci și să fie umplute cu materiale de bună calitate, cu piatră sfărîmată, var și bolovani, (piața se cheamă încă și astăzi *lungo i fondamenti*, adică de-a lungul temeliilor), astfel încît acestea au putut — după cum se vede — susține foarte bine greutatea uriașei mase a cupolei²⁷, pe care Filippo di ser Brunellesco i-a zidit-o

deasupra. Începerea acestor temelii și a unei asemenea biserici a fost sărbătorită cu multă pompă, prima piatră fiind pusă de ziua nașterii Fecioarei Maria, în anul 1298, de către cardinalul trimis al papii²⁸, de față fiind nu numai numeroși episcopi și întregul cler, dar și *podestà*ul, căpitani, priorii și ceilalți magistrați ai orașului, precum și întregul popor din Florența, biserica fiind numită Santa Maria del Fiore²⁹. Și, fiindcă s'a socotit că pentru această construcție cheltuielile aveau să fie uriașe — așa cum au și fost — administrația comunei a hotărât o dajdie de patru dinari pe fiecare livră de marfă care ar fi trebuit să iasă din oraș și doi soldii pe an pe cap de locuitor; în afară de aceasta, papa și legatul său au acordat mari indulgențe tuturor celor care își dădeau în schimb obolul pentru biserică. Nu voi trece sub tăcere nici faptul că, în afara temelilor atât de largi și adânci, de cincisprezece coți, la fiecare din colțurile celor opt ziduri au fost ridicate cu multă înțelepciune acele întărituri care — mai târziu — i-au dat lui Brunellesco încrederea trebuincioasă pentru a pune deasupra o greutate mult mai mare decât aceea pe care Arnolfo se gândise poate s'o pună. Se spune că, începîndu-se să se lucreze, din marmură, primele două porți laterale, Arnolfo a pus să se sculpteze, pe o friză, cîteva frunze de smochin, care înfățișau blazonul său și al tatălui său, meșterul Lapo, ceea ce ar face să se creadă că din ei s'ar trage familia Lapi, socotită astăzi ca una din familiile nobile din Florența³⁰. Alții spun, de asemenea, că și Filippo al lui *ser* Brunellesco s'ar trage din urmașii lui Arnolfo dar, trecînd peste aceasta — căci alții cred că familia Lapi și-ar avea obîrșia în Figaruolo, sat așezat la gurile fluviului Pò — și, înapoindu-ne la Arnolfo, voi spune că, prin măreția acestei opere, el s'a făcut vrednic de laude nesfîrșite și de o glorie veșnică, mai ales pentru că a îmbrăcat în întregime pereții dinafară ai bisericii cu marmură de felurite culori, iar pe cei dinăuntru cu piatră tare, îngrijindu-se ca și cele mai mici colțișoare să fie făcute din aceeași piatră.

Fiind socotit — precum și era — drept un artist deosebit de înzestrat, Arnolfo ajunsese să se bucure de atîta încredere, încît fără sfatul său nu se mai hotăra nici un lucru de seamă: de aceea, în același an, sfîrșindu-se, de către comuna Florenței, ridicarea ultimului brîu al

zidurilor oraşului — despre începerea căruia am vorbit mai sus — iar zidirea micilor turnuri ale porţilor fiind destul de înaintată, Arnolfo a întocmit planurile şi a început ridicarea palatului de'Signori³¹, asemănător cu acela pe care tatăl său, Lapo, îl construise în Casentino pentru conţii di Poppi. Prosteasca încăpăţinare a unora a fost atât de îndârjită, încît, deşi proiectul arăta că palatul va avea o întindere uriaşă şi va fi plin de măreţie, Arnolfo nu a putut totuşi să-i dea acea desăvîrşire pe care iar fi cerut-o arta şi judecata sa, întrucît, cu toate că fuseseră rase de pe faţa pămîntului casele celor din familia Uberti, rebeli ghibelini, făcîndu-se în locul lor o piaţă, el n-a izbutit — oricîte îndreptăţite cereri a înfăţişat — să ca-
pete îngăduinţa de a face palatul dreptunghiular, cei care cîrmuiau nevoind cu nici un preţ ca acesta să-şi aibă temeliile pe terenul rebelilor Uberti; mai uşor au îngăduit să se dărîme partea dinspre miază-noapte a naosului bisericii San Piero Scheraggio³² decît să-l lase să-şi construiască palatul la mărimea dorită, în mijlocul pieţei; în afară de aceasta, i-au mai cerut să cuprindă în palat, aducîndu-l în stare de folosinţă, şi turnul de'Foraboschi — zis şi turnul della Vacca — înalt de cincizeci de coţi, pentru a aşeza în el clopotul cel mare; o dată cu turnul au mai fost cuprinse şi cîteva case, pe care comuna le cumpărase în vederea acestei construcţii. Iată din ce pricină nimeni nu trebuie să se mire că temelia este piezişă şi obtuză, căci, pentru a aşeza turnul în mijloc şi a-l întări, a trebuit să-l înconjure de jur împrejur cu zidurile palatului; acestea fiind redescoperite de către Giorgio Vasari, pictor şi arhitect, în anul 1551 — în vremea ducelui Cosimo — cînd cu repararea palatului, au fost găsite în stare foarte bună. Folosind deci Arnolfo, pentru acest turn, materiale de bună calitate, le-a fost uşor, mai tîrziu, celorlalţi meşteri, să zidească deasupra înalta campanilă care se vede încă şi astăzi, căci în timp de doi ani el n-a putut termina decît palatul, căruia i s-au adus apoi — din vreme în vreme — toate acele îmbunătăţiri ce îi dau astăzi măreţia şi strălucirea pe care le arată.

După toate aceste lucrări, ca şi după multe altele pe care le-a mai făcut, tot atât de folositoare şi de plăcute pe cît de frumoase, Arnolfo a murit în anul 1300³³, atunci cînd Giovanni Villani începea să scrie istoria

universală a vremurilor sale. Și fiindcă la Santa Maria del Fiore au rămas după el nu numai temeliile, ci — spre marea lui glorie — și cele trei arce principale pe care se sprijină cupola, a meritat să fie amintit, în veci, prin aceste versuri săpate cu litere rotunde într-o placă de marmură aflată în biserică, în colțul dinspre campanilă.

ANNIS MILLENIS CENTUM BIS OCTO NOGENIS
VENIT LEGATUS ROMA BONITATE DOTATUS
QUI LAPIDEM FIXIT FUNDO SIMUL ET BENEDIXIT.
PRESULE FRANCISCO GESTANTI PONTIFICATUM
ISTUD AB ARNULFO TEMPLUM FUIT EDIFICATUM.
HOC OPUS INSIGNE DEÇORANS FLORENTIA DIGNE
REGINE CELI CONSTRUXIT MENTE FIDELI
QUAM TU VIRGO PIA SEMPER DEFENDE MARIA ³⁴

Chipul lui Arnolfo, pictat de mîna lui Giotto, poate fi văzut în Santa Croce ³⁵, alături de capela cea mare, în fresca în care călugării jelesc moartea Sfîntului Francisc, fiind unul din primele două personaje care stau de vorbă. Biserica Santa Maria del Fiore, și anume partea din afară, cu cupola, poate fi și ea văzută — pictată de mîna lui Simone Sanese ³⁶ — în sala de consiliu a călugărilor de la Santa Maria Novella, copiată chiar după modelul în lemn făcut de Arnolfo. De unde se poate vedea că, în vreme ce el se gîndise să sprijine cupola direct pe pilaștri, la capătul primei cornișe, Filippo al lui *ser* Brunellesco, pentru a-i lua din greutate și a o face mai zveltă, a ridicat, încă înainte de a începe construcția bolții, toată acea fișie a tamburului în care sînt astăzi tăiate ferestruicile; această deosebire ar fi, de altfel, încă și mai limpede decît este, dacă lipsa de rîvnă și de grijă a celor care au condus lucrările de la Santa Maria del Fiore în anii următori nu ar fi lăsat să se piardă planul făcut de Arnolfo, iar mai tîrziu cel al lui Brunellesco, precum și cele ale altora.

¹ După cum arată toți comentatorii, Vasari a contopit în biografia acestui artist, într-o singură persoană, doi maeștri, și anume: Arnolfo di Cambio și Arnolfo Fiorentino.

Sculptor și arhitect, Arnolfo di Cambio s-a născut pe la mijlocul secolului al XIII-lea și a murit în primii ani ai celui de-al XIV-lea (1301 sau 1302). În muzeul bisericii Santa Maria del Fiore s-a păstrat desenul fațadei acestui templu executat de el. Toate celelalte monumente atribuite lui de către Vasari au, parese, alt autor.

În legătură cu biografia lui Arnolfo Fiorentino nu s-au putut obține informații precise.

Niciunul din ei nu a fost fiul lui Lapo.

² Oficial, cu bulă pontificală, nu a fost aprobat decât în anul 1216, de către papa Honoriu al III-lea. Inocențiu al III-lea dăduse numai o aprobare verbală.

³ Sfântul Francisc a murit în anul 1226.

⁴ Lipsește cu desăvârșire orice informație certă cu privire la existența acestui maestru. E posibil ca Vasari să-l fi numit astfel (Tedesco = german) gândindu-se la pronunțatul caracter gotic al interiorului bisericii superioare.

⁵ Des folosit, îndeosebi în perioada de început a creștinismului, pentru a simboliza crucea.

⁶ Această biserică n-a existat, de fapt, niciodată. E vorba numai de mormîntul propriu-zis al Sfântului Francisc, săpat în stîncă, dedesubtul altarului principal din biserică de jos. Vasari dă curs aici unei legende privind existența, la Assisi, a unei biserici invizibile, subpămîntene.

⁷ Aparține stilului gotic.

⁸ Există încă și astăzi. Nu putea fi totuși construit în vremea « frumoașei Gualdrada », soția contelui Guido Guerra, pentru simplul motiv că aceștia au trăit cu un secol mai înainte (sfîrșitul secolului al XII-lea), iar castelul a fost construit în jurul anului 1274.

⁹ Astăzi, catedrala orașului. A fost începută în 1218, continuată în 1275 de Margaritone d'Arezzo și terminată, nu se știe de ce arhitect, în timpul vieții episcopului Guglielmino degli Ubertini (mort în 1289).

¹⁰ Ditrus de armatele florentine, în anul 1384, în urma unui asediu.

¹¹ Dacă a fost chemat la Florența, după ce și cucerise gloria cu construcția bisericilor de la Assisi (începute în 1228), nu vedem cum ar fi putut pune temelia picioarelor podului alla Carraia în 1218, deci cu zece ani mai devreme.

¹² Din prima a rămas numai fațada, restul fiind reconstruit. A doua, numită astăzi San Gaetano, a fost dărîmată și construită din nou în secolul al XVII-lea. Sculpturile de care vorbește Vasari se află și ele într-o încăpere de lângă biserică.

¹³ Se știe, din documente, că în ianuarie și aprilie 1289 urma să fie pardosită cu cărămizi.

¹⁴ Actualul pod alle Grazzie, refăcut însă în întregime.

¹⁵ Ulterior, palatul del Bargello (al căpitanului de justiție), astăzi sediul Muzeului Național. A fost început în 1250, refăcut în 1292, mărit și adus la înfățișarea de astăzi în 1345, de arhitecții Neri di Fioravante și Benci di Cione.

¹⁶ Dacă a murit în timpul lui Manfred, regele Siciliei, care a domnit de la 1258 la 1266, Lapo nu poate fi în nici un caz autorul numeroaselor construcții pe care Vasari i le atribuie și care sînt, în cea mai mare parte, construite mult mai tîrziu.

¹⁷ După cum am mai spus, nici unul din cei doi Arnolfo nu era fiul lui Lapo. În legătură cu Arnolfo di Cambio, documentele vremii

îl amintesc, cei drept, pe un anume Lapo, dar numai pentru a preciza că au fost, amîndoi, elevi ai lui Niccola Pisano (vezi « Viața » acestuia în acest volum). Este limpede că Vasari face aici o gravă confuzie, și de aceea toate afirmațiile făcute de el în legătură cu Arnolfo trebuie privite cu multă rezervă, paternitatea ambilor Arnolfo asupra tuturor lucrărilor enumerate de Vasari fiind îndoielnică, iar cronologia aproximativă.

¹⁸ *Loggia* nu mai există, fiind distrusă de un incendiu. Biserica, după cît se pare, a fost construită între 1337 și 1404, de arhitecții Francesco Talenti, Benci di Cione și Simone, fiul lui Francesco Talenti.

¹⁹ Nu s'a găsit nici un document care să confirme acest lucru.

²⁰ Biserica benedictină, construită în secolul al X-lea de Willa, mama lui Ugo da Toscana (și nu de însuși Ugo, cum spune Vasari), a fost mărită către sfîrșitul secolului al XIII-lea și refăcută apoi, aproape în întregime, în secolul al XVII-lea.

²¹ Campanila — dăruită pe jumătate în 1307 — a fost restaurată, din dorința cardinalului Giovanni Orsini, în anul 1330. Întrucît murise cu cîțiva ani mai înainte, e cu neputință ca Arnolfo di Cambio să fi putut ridica această campanilă, așa cum pretinde Vasari.

²² Inexact. Autorul bisericii Santa Croce este necunoscut.

²³ E vorba, probabil, de sarcofage romane, folosite ulterior de familiile nobile din Florența.

²⁴ Lucrarea este anterioară lui Arnolfo, care a acoperit cu marmură albă și neagră numai pilaștrii de la colțurile acestei clădiri de formă octogonală.

²⁵ Fațada desenată de Arnolfo și construită doar parțial a fost distrusă în anii 1587—1588, iar sculpturile și ornamentațiile au fost împrăștiate. Actuala fațadă a fost terminată abia între anii 1876 și 1887, după desenele arhitectului florentin Emilio de Fabris.

²⁶ Vechea catedrală a Florenței.

²⁷ Adevărul este că au cedat totuși puțin, producîndu-se o ușoară crăpătură în cupolă.

²⁸ Pietro Valeriano di Piperno.

²⁹ Biserica și-a păstrat numele de Santa Reparata pînă în anul 1412, cînd s'a luat hotărîrea să i se spună Santa Maria del Fiore.

³⁰ Eroare: Arnolfo, fiu al lui Cambi și originar din Colle Valdelsa, nu are nici o legătură cu familia Lapi Ficozzi (it. *fico* înseamnă smochin).

³¹ La proiectarea și construcția palatului Signoriei nu a luat parte nici unui din cei doi Arnolfo. Construcția palatului a fost hotărîtă printr-un decret al comunei din 30 decembrie 1298.

³² Străveche biserică florentină.

³³ După unele documente (condica bisericii Santa Reparata) a murit la 8 martie 1302.

³⁴ « În anul 1298 a sosit, de la Roma, legatul papal Francisc, plin de bunătate și investit cu depline puteri, care a pus piatra fundamentală și a binecuvîntat, în numele papii, acest templu, ridicat de Arnolfo, care a construit, cu gînd pios, această minunată operă ce împodobește Florența, vrednică de împărăteasa cerurilor și pe care, tu, prea-cuvioasă Fecioară Maria, ocrotește-o în veci ». (În limba latină, în original.)

³⁵ Lucrarea s'a păstrat. Vezi și « Viața » lui Giotto.

³⁶ Vezi, mai departe, « Viața » lui Simone și a lui Lippo Memmi. 162

NICCOLA ȘI GIOVANNI ¹

SCULPTORI ȘI ARHITECTI PISANI

După ce — în « Viața » lui Cimabue — am vorbit despre desen și pictură — iar în aceea a lui Arnolfo di Lapo am vorbit despre arhitectură, în « Viața » lui Niccola și Giovanni va fi vorba despre sculptură și despre construcțiile de mare însemnătate pe care le-au ridicat ei, neîncăpînd nici o îndoială că aceste opere ale lor de sculptură și de arhitectură merită să fie pomenite cu cinste nu numai prin întinderea și prin măreția lor, ci și pentru frumosul chip în care au fost gîndite, căci, în lucrarea marmurii și în construcții, Niccola și Giovanni au părăsit vechea manieră greacă, grosolană și lipsită de măsură, arătînd mult mai multă iscusință în alegerea subiectelor și dînd personajelor o ținută mult mai frumoasă.

Affîndu-se, așadar, Niccola Pisano, sub conducerea unor sculptori greci, care lucrau figurile și celelalte ornamente sculptate ale Domului din Pisa și ale bisericii San Giovanni, s-a întîmplat ca, printre multele antichități de marmură aduse de armata pisanilor, să se găsească și două sarcofage antice, aflate astăzi în cimitirul din acel oraș; unul dintre acestea era foarte frumos, avînd sculptată pe el, într-un chip minunat, povestea vînării mistrețului Calidonio de către Meleagro, atît nudurile cît și veșmintele fiind lucrate cu multă destoinicie, iar desenul fiind desăvîrșit.

Înzidit — din pricina frumuseții sale — în fațada Domului, în partea dinspre San Rocco și alături de ușa principală, sarcofagul acesta era folosit drept raclă pentru trupul mamei contesei Matilda ². Niccola,

dîndu-și seama de frumusețea acestei opere și plăcîndu-i foarte mult, a studiat-o cu atîta rîvnă, laolaltă cu alte cîteva frumoase sculpturi ce se aflau pe celelalte sarcofage antice — pentru a imita chipul în care fuseseră lucrate — încît a ajuns să fie socotit, și încă destul de curînd, cel mai bun sculptor al vremii sale, după Arnolfo ne mai fiind prețuit pe atunci în Toscana nici un alt sculptor, în afară de Fuccio³, arhitect și sculptor florentin, care, în anul 1229 a înălțat biserica Santa Maria sopra Arno, și a construit, în biserica San Francesco din Assisi, mormîntul de marmură al reginei din Cipru⁴, împodobit cu multe figuri și, în primul rînd, cu chipul acesteia, pe care a înfățișat-o stînd pe un leu — semn al mărinimiei sale — ca una care, după moarte, a lăsat o mare sumă de bani pentru a se putea termina ridicarea bisericii de mai sus.

Făcîndu-se deci cunoscut ca un maestru mult mai bun decît Fuccio, Niccola a fost chemat la Bologna în anul 1225, după moartea Sfîntului Domenico Calagora⁵ întemeietorul ordinului călugărilor predicatori, pentru a lucra în marmură mormîntul acestui sfînt; o dată ajuns aici, după ce s-a înțeles cu cei ce se îngrijeau de lucrul acesta, a sculptat mormîntul, împodobindu-l cu numeroase figuri, precum se vede încă și astăzi, terminîndu-l în anul 1231 și culegînd multe laude, lucrarea fiind socotită fără pereche și cea mai bună dintre toate lucrările de sculptură văzute pînă atunci. A făcut, de asemenea, planul acelei biserici și al unei părți însemnate din mănăstire. Înapoiindu-se apoi în Toscana, Niccola a aflat că Fuccio părăsise Florența și plecase la Roma — în vremea în care împăratul Federico era încoronat de papa Honoriu⁶ — iar de la Roma mersese, împreună cu Federico, la Napoli, unde a terminat castelul din Capoa⁷ — numit astăzi la Vicaria — în care se află toate tribunalele aceluia regat, precum și Castel dell'Uovo⁸; tot aici a pus temeliile turnurilor, iar în orașul Capua a lucrat porțile ce dau spre fluviul Volturno⁹; a mai lucrat, de asemenea, două parcuri împrejmuite cu ziduri, dintre care unul — aproape de Gravina — pentru vînătorile cu păsări, iar altul — la Melfi¹⁰ — pentru vînătorile de iarnă; toate acestea, în afara multor altor lucrări pe care, pentru a nu ne lungi, nu le mai pomînim¹¹.

Între timp, aflându-se în Florența, Niccola se îndeletnicea nu numai cu sculptura, ci și cu arhitectura, mulțumită construcțiilor care se ridicau în întreaga Italie și, îndeosebi, în Toscana, pe baza unor desene ceva mai bune. Astfel, de pildă, s-a îngrijit în bună parte de construcția mănăstirii di Settimo ¹², pe care executorii testamentari ai contelui Ugo di Andeborgo au lăsat-o neterminată. Și, deși într-un epitaf de marmură ce se află în clopotnița acestei mănăstiri se poate citi: *Guglielm me fecit* ¹³, se poate recunoaște — după chipul în care e lucrată — că totul a fost făcut după sfaturile lui Niccola care, chiar în acea vreme, a ridicat la Pisa vechiul palat degli Anziani ¹⁴, dăruit astăzi de către ducele Cosimo, pentru a înălța în același loc, folosind și o parte din vechea construcție, mărețul palat și mănăstirea noului ordin al cavalerilor di San Stefano, după desenele și planul lui Giorgio Vasari din Arezzo, pictor și arhitect.

Tot la Pisa, Niccola a lucrat și numeroase alte palate și biserici, fiind cel dintâi care, după ce se pierduse arta frumoaselor construcții, a început să ridice clădirile pe pilaștri, deasupra cărora boltea arce, după ce întărea mai întâi terenul dedesubtul acestor pilaștri cu țărugi; lucrînd altfel, o dată cu scufundarea primului strat de pământ de sub pilaștri, se prăbușeau întotdeauna și zidurile, în vreme ce întărirea cu țărugi, după cum arată și experiența, dă clădirii o trăinicie deplină.

Tot după desenele sale a mai fost făcută și biserica San Michele in Borgo ¹⁵, a călugărilor din ordinul Camaldoli. Cea mai frumoasă, cea mai iscusită și cea mai ciudată operă de arhitectură pe care a făcut-o vreodată Niccola a fost însă campanila mănăstirii San Niccola din Pisa, unde se află călugării ordinului Sant'Agostino; pe dinafară, campanila are opt fețe, iar pe dinăuntru este rotundă, cu scări care, răsucindu-se în formă de melc, merg pînă în vîrf, lăsînd la mijloc un gol în formă de puț; din patru în patru trepte se află cîte o coloană care sprijină arcele urcătoare, ce se răsucesc de jur împrejur ¹⁶. Această capricioasă invenție a fost pusă apoi din nou în lucru într-un chip și mai frumos, în proporții mai potrivite și mult mai bogat ornamentată, de arhitectul Bramante, la Roma, în Belvedere, pentru papa Iuliu al II-lea și de Antonio da Sangallo, în puțul de la Orvieto ¹⁷,

pe care l-a executat, după cum vom arăta cînd va fi timpul, din porunca papii Clement al VII-lea.

Niccola — ca să ne întoarcem la el — care, ca sculptor, nu a fost mai puțin talentat decît ca arhitect, a sculptat, pe fațada bisericii San Martino din Lucca, un semirelief în marmură, conținînd numeroase figuri lucrute cu multă pricepere, cioplinîd marmura și desăvîrșind totul în așa chip, încît a dat celor care, pînă atunci, făceau această artă cu greutate și trudă, nădejdea că nu mai e mult pînă să sosească cel care — ușurîndu-le munca — le va fi de un prețios ajutor¹⁸.

Același Niccola a făcut, în anul 1240, planul bisericii San Iacopo din Pistoia¹⁹, bolta absidei fiind executată în mozaic, de cîțiva maeștri toscani; aceasta, deși socotită pe atunci drept o operă deosebit de grea și foarte costisitoare, astăzi ne stîrnește mai curînd rîsul și mila decît admirația, cu atît mai mult cu cît asemenea lucrări — datorate faptului că artiștii nu stăpîneau arta desenei — se întîlneau nu numai în Toscana ci și în întreaga Italie, unde numeroase construcții, ca și alte lucrări, executate fără desen și lipsite de orice stil, ne fac să cunoaștem atît sărăcia talentului celor ce le-au făcut, cît și nemăsuratele bogății risipite prosteste de către oamenii din acea vreme, din pricină că nu au avut artiști care să execute așa cum se cuvine lucrările ce li se încredințau. Prin operele de arhitectură ca și de sculptură, Niccola își cîștigă, așadar, un renume mai mare decît al celorlalți sculptori și arhitecți care lucrau pe atunci în Romagna; cum anume lucrau, se poate vedea²⁰ după bisericile Sant'Ippolito și San Giovanni din Faenza, după Domul din Ravenna, după biserica San Francesco, după casele familiei de' Traversari, după biserica din Porto, după palatul public din Rimini, după casele familiei Malatesta și după alte clădiri care sînt cu mult mai prețioase, decît vechile clădiri înălțate în aceeași vreme în Toscana. Iar ceea ce am spus despre Romagna se poate spune pe bună dreptate și despre o parte din Lombardia. E de ajuns să vadă cineva Domul din Ferrara și celelalte clădiri ridicate de marchizul Azzo șiși va da seama, fără îndoială, cît de mult se deosebesc de clădiri ca biserica Santo din Padova — executată după planul lui Niccola²¹ sau de biserica Fraților minoriți din Veneția, construcții mărețe și vrednice de cinste amîndouă.

Mulți artiști din vremea lui Niccola, împinși de o pizmă vrednică de laudă, s-au apucat de sculptură cu mai multă râvnă decât o făcuseră pînă atunci, iar apoi, luîndu-se la întrecere atît în sculptarea marmurii cît și în construcții, și-au îmbunătățit întrucîtva felul de lucru. La fel s-a întîmplat și în Florența, după ce au fost văzute operele lui Arnolfo și ale lui Niccola; în timp ce, în piața San Giovanni, se clădea — după planurile sale — biserica della Misericordia, Niccola a sculptat în marmură, cu mîna sa, o Fecioară, stînd între Sfîntul Dominic și un alt sfînt²², după cum se poate vedea încă pe fațada aceleiași biserici.

Niccola a fost de față la punerea temeliei Domului din Siena și a făcut desenele pentru biserica San Giovanni din același oraș²³; înapoindu-se după aceasta la Florența, în anul în care s-au înapoiat și Guelfi²⁴, a făcut desenele pentru biserica Santa Trinità²⁵ și pentru mănăstirea de călugărițe din Faenza, astăzi dărîmată, pentru a se construi în locul ei fortăreața orașului.

Între timp, în anul 1254, fiind chemat de către locuitorii orașului Volterra — ajunși sub stăpînirea florentinilor — pentru a le mări Domul, care era prea mic, Niccola i-a dat o formă mai frumoasă, deși avea unele defecte de construcție — făcîndu-l să pară mult mai mareț decât fusese pînă atunci²⁶. După aceasta, înapoiat în cele din urmă la Pisa, a sculptat în marmură amvonul bisericii San Giovanni²⁷, lucrare în care a pus multă râvnă, căci dorea să lase patriei o amintire despre sine; între altele, a sculptat aici Judecata de apoi, și chiar dacă figurile executate nu vădesc un desen desăvîrșit, dovedesc totuși, așa cum se poate vedea, răbdare și nesfîrșită trudă. Și fiindcă i s-a părut a fi făcut o operă vrednică de laudă, ceea ce era de altfel adevărat, a sculptat în partea de jos următoarele versuri:

*Anno milleno bis centum bisque trideno
Hoc opus insigne sculpsit Nicola Pisanus*²⁸.

Îndemnați de faima acestei opere, care le-a plăcut nu numai pisanilor, ci oricui a văzut-o, sienezii i-au încredințat lui Niccola executarea amvonului Domului lor²⁹, în vremea în care conducător al orașului era Guglielmo Mariscotti³⁰. Aici, Niccola a sculptat nume-

roase scene din viața lui Isus Cristos, câștigînd multe laude pentru felul în care a sculptat figurile, împărțindu-le, cu mare migală, de jur împrejurul marmurii. Tot Niccola a făcut desenele pentru biserica și mănăstirea San Domenico din Arezzo, din însărcinarea familiei nobililor Pietramala, pe cheltuiala cărora au fost ridicate aceste construcții, iar la rugămintele episcopului degli Ubertini a restaurat biserica parohială din Cortona și a construit, în cel mai înalt loc al orașului, biserica Santa Margherita, pentru călugării ordinului San Francesco³¹. Datorită atîtor opere, crescînd tot mai mult faima lui Niccola, papa Clement al IV-lea l-a chemat în anul 1267 la Viterbo, unde, între multe alte lucrări, a restaurat biserica și mănăstirea călugărilor din ordinul predicatorilor. De la Viterbo s-a dus la Napoli, la regele Carlo I, care, după ce l învinsese și ucisese pe Curradino, în cîmpia de la Tagliacozzo, a pus să se înalțe în acel loc o biserică și o mănăstire foarte bogată, pentru a îngropa în ea nesfîrșitul număr al celor căzuți în ziua aceea. Întorcîndu-se de la Napoli în Toscana, Niccola s-a oprit la Orvieto, unde se clădea biserica Santa Maria și, lucrînd împreună cu cîțiva meșteri germani, a executat, din marmură, cîteva statui pentru fațada acelei biserici, și, îndeosebi, două scene din Judecata de apoi, în basorelief, înfățișînd raiul și iadul.

Între alți copii, Niccola a avut și un fiu, numit Giovanni, care, fiindcă și urmase întotdeauna tatăl și învățase sub îndrumarea lui sculptura și arhitectura, nu numai că l-a ajuns pe acesta în cîteva ani, dar l-a și întrecut în unele privințe; iată de ce Niccola, îmbătrînind, s-a retras la Pisa, și, trăind acolo liniștit, i-a lăsat fiului său conducerea tuturor lucrărilor. De aceea, cînd papa Urban al IV-lea a murit la Perugia³², s-a trimis după Giovanni, care, ducîndu-se acolo, a executat mormîntul acelui pontif. Acest mormînt, din marmură, împreună cu acela al papii Martin al IV-lea³³ au fost distruse mai tîrziu, cînd peruginii au mărit palatul episcopal, astfel încît nu se mai văd din ele decît cîteva rămășițe, răspîndite prin biserică. În aceeași vreme, aducînd peruginii apa unui izvor foarte bogat, prin niște tuburi de plumb, tocmai de pe muntele Pacciano, aflat la două mile depărtare de oraș, iar asta datorită iscusinței și

trudea unui călugăr din ordinul Silvestrinilor³⁴, i s-a încredințat lui Giovanni Pisano executarea tuturor ornamentelor fîntîinii, atît cele din bronz cît și cele din marmură³⁵.

Terminînd această lucrare și dorind să-și mai vadă tatăl, bătrîn și bolnav, Giovanni a părăsit Perugia, pentru a se înapoia la Pisa; trecînd însă prin Florența, a fost nevoit să se oprească acolo pentru a lucra, împreună cu alții, la morile de pe Arno, care se construiau la San Gregorio, aproape de piața de' Mozzi. În cele din urmă, primind vestea că tatăl său, Niccola, a murit, a plecat la Pisa unde, ținîndu-se seama de talentul său, a fost primit cu multă cinste de întregul oraș, fiecare bucurîndu-se că după pierderea lui Niccola a rămas Giovanni, moștenitor atît al virtuților cît și al talentului acestuia. Ivindu-se prilejul să-și dovedească talentul, bunele păreri ale concetățenilor săi nu au fost de loc înșelate, căci, trebuind să se facă unele lucrări în mica, dar deosebit de frumos împodobita biserică Santa Maria della Spina, și fiindu-i încredințate lui Giovanni, acesta, apucîndu-se de ele, cu ajutorul cîtorva tineri ucenici de-ai săi, a adus numeroasele ornamente ale acestui oratoriu la desăvîrșirea pe care o vădesc și astăzi.

Văzînd aceasta, pisanii, care, pentru a nu-și umple Domul cu morminte sau poate și din alte pricini, doreau încă de mult să aibă un cimitir unde să se afle mormintele tuturor locuitorilor orașului fie nobili, fie poporeni, l-au însărcinat pe Giovanni cu construirea cimitirului, care se află în piața Domului, de-a lungul zidurilor; Giovanni i-a făcut și planul, frumos și cu multă iscusință, construindu-l în aceeași formă, cu aceleași ornamente de marmură și la fel de mare pe cît arată și astăzi³⁶.

Tot în anul 1283, cînd a terminat această lucrare, Giovanni s-a dus la Napoli, unde a construit, pentru regele Carlo, castelul Nuovo; pentru ai da mai multă lărgime și al fortifica mai temeinic, a fost silit să dărîme sumedenie de case și de biserici și îndeosebi o mănăstire a călugărilor franciscani; aceasta a fost zidită din nou mai tîrziu, mai mare și mai impunătoare decît fusese înainte, așezată departe de castel și purtînd numele de Santa Maria della Nuova. Începînd toate aceste construcții și aducîndu-le într-o stare destul de înain-

tată³⁷, Giovanni a părăsit Napoli, pentru a se înapoia în Toscana; ajuns însă la Siena și nefiind lăsat să meargă mai departe, i s'a cerut să facă un plan pentru fațada Domului din acel oraș, plan după care a și fost executată, ceva mai târziu, bogat împodobită și plină de măreție³⁸. În anul 1286, adică în anul următor, construindu-se palatul episcopal din Arezzo, după desenele lui Margaritone³⁹, arhitect aretin, Giovanni a fost adus de la Siena la Arezzo, de către Guglielmino Ubertini, episcopul acestui oraș; aici, Giovanni a executat, din marmură, masa din altarul cel mare, acoperită toată cu figuri, ghirlande și alte ornamente sculptate în ea, încrustînd cu multă iscusință în marmură, din loc în loc, cîteva bucăți de mozaic lucrate cu multă finețe și smalțuri fixate pe plăci de argint. În mijloc se află Fecioara cu pruncul în brațe, pe una din laturi papa Grigorie cel sfînt. al cărui chip este portretul după natură al papii Honoriu al IV-lea, iar pe cealaltă episcopul și ocrotitorul acestui oraș — Sfîntul Donato — al cărui trup, împreună cu cel al Sfîntei Antilia și ale altor sfinți, odihnește chiar sub altarul bisericii⁴⁰. Și fiindcă acest altar este izolat, laturile îi sînt împodobite, de jur împrejur, cu mici basoreliefuri, înfățișînd scene din viața aceluiași Sfînt Donato; podoaba întregii opere constă din cîteva mici tabernacole, acoperite cu statuete de marmură, lucrate cu multă îndemînare. Pe pieptul Fecioarei de care am vorbit, se vede o cutiuță de aur înăuntrul căreia se aflau, după cît se spune, giuvaeruri de mare preț, dispărute astăzi împreună cu cîteva statuete care se aflau în jurul și deasupra acestei opere, pentru care aretinii, după cum stă scris în unele memorii, au cheltuit treizeci de mii de florini de aur.

Dornic să vadă construcția bisericii Santa Maria del Fiore, pe care o executa Arnolfo, precum și să-l cunoască pe Giotto, despre care auzise spunîndu-se lucruri deosebite, Giovanni s'a înapoiat la Florența; și nici nu a apucat să sosească bine că eforii numitei biserici i-au și încredințat execuția acelei Madone care stă între doi îngeri mici, aflată deasupra ușii care dă spre casa parohială⁴¹. În anul 1300, cardinalul Niccola da Prato, aflîndu-se în Florența, ca legat al papii, pentru a potoli învrăjbirile dintre florentini, i-a comandat să ridice o mănăstire de călugărițe în Prato — numită San Niccola⁴², după 170

numele acestui cardinal — și să restaureze ⁴³, în același timp, atât mănăstirea San Domenico din Florența, cât și pe aceea din Pistoia.

Și deoarece pistolezii aveau o adevărată venerație pentru numele lui Niccola, tatăl lui Giovanni, drept prețuire pentru tot ce lucrase, cu atîta talent, în acel oraș, i-au dat lui Giovanni să execute din marmură amvonul bisericii Sant' Andrea, aidoma celui pe care îl făcuse Niccola pentru Domul din Siena, întrecîndu-l pe cel ridicat cu puțină vreme mai înainte, în biserica San Giovanni Evangelista, de către un german care culesese multe laude ⁴⁴.

Giovanni a terminat lucrarea în patru ani ⁴⁵, înfățișînd cinci scene din viața lui Isus Cristos, precum și o Judecată de apoi, folosind întreaga iscusință de care era în stare, dorind ca amvonul să stea alături sau chiar să-l întrecă pe acela din Orvieto, atîta de vestit pe atunci. Și avînd credința că, potrivit cunoștințelor din vremea aceea, izbutise să facă o operă mare și frumoasă (cum, de fapt, și era), a sculptat pe arhitravă, deasupra coloanelor care susțin amvonul, următoarele versuri:

*Hoc opus sculpsit Joannes, qui res non egit inanes,
Nicolì natus. . . meliora beatus,
Quem genuit Pisa, doctum super omnia visa* ⁴⁶.

Tot în acel timp, Giovanni a mai lucrat — pentru biserica San Giovanni Evangelista, din același oraș — un agheasmatar din marmură, sprijinit pe cele trei statui ale Cumpătării, Prudenței și Dreptății ⁴⁷. Această operă, fiind socotită în acea vreme ca foarte frumoasă, a fost așezată în mijlocul bisericii, ca un lucru de mare preț. Mai înainte de a pleca din Pistoia, Giovanni a făcut — pentru că nu începuse încă să se construiască — și planul campanilei bisericii San Iacopo ⁴⁸, cea mai de seamă din acel oraș; pe campanila aceasta, care se află în piața San Iacopo, alături de pomenita biserică, se află însemnată următoarea dată: A. D. 1301. Întîmplîndu-se apoi ca papa Benedict al IX-lea să moară la Perugia, s-a trimis după Giovanni, care — o dată sosit acolo — a executat, în vechea biserică San Domenico a călugărilor predicatori, un mormînt din marmură pentru numitul pontif ⁴⁹; acesta, sculptat în mărime

naturală și în veșmînt pontifical, se odihnește pe un pat, în vreme ce doi îngeri — unul de o parte, iar altul de cealaltă — ridică o perdea; deasupra se află o Sfîntă Fecioară între doi îngeri; iar de jur împrejurul mormîntului sînt sculptate numeroase alte ornamente. În noua biserică a călugărilor predicatori, Giovanni a făcut și mormîntul lui *messer* Niccolò Guidalotti, de fel din Perugia și episcop de Recanati⁵⁰, care a fost fondatorul construcției Sapienza Nuova din Perugia.

Terminînd lucrările din Perugia, Giovanni voia să se ducă la Roma, cu gînd să învețe din cercetarea pușinelor antichități care se aflau pe atunci, așa cum făcuse și tatăl său; nu și-a putut îndeplini însă dorința, împiedicat fiind de pricini bine întemeiate și, îndeosebi, de faptul că aflase de mutarea cîrții papale la Avignon, ce se petrecuse cu puțină vreme înainte. Înapoindu-se așadar la Pisa, eforul Nello di Giovanni Falconi i-a dat să lucreze amvonul cel mare al Domului, aflat pe partea dreaptă cum mergi spre altarul principal, unit fiind cu corul; începînd să lucreze la amvon, cît și la mai multe statui înalte de trei coți — care urmau să fie folosite la împodobirea amvonului — a dus totul, încet-încet, pînă la forma în care se vede astăzi, așezînd amvonul atît pe statuile despre care am vorbit mai sus cît și pe cîteva coloane, susținute de lei; pe laturile amvonului a sculptat cîteva scene din viața lui Isus Cristos⁵¹.

Deasupra ușii principale a Domului poate fi văzută o Sfîntă Fecioară care stă între Sfîntul Ioan Botezătorul și un alt sfînt; este lucrată în marmură tot de mîna lui Giovanni, iar cel care stă îngenunchiat la picioarele Madonei se spune că ar fi eforul Piero Gambacorti⁵². Sub altarul din capela cea mare a vechii biserici parohiale din Prato se afla, încă de multă vreme, cingătoarea Maicii Domnului⁵³, pe care — înapoindu-se din țara sfîntă — Michele da Prato o adusese în patrie în anul 1141 și i-o încredințase lui Uberto, parohul acelei biserici, care a așezat-o acolo unde am spus și unde a fost tot timpul păstrată cu cea mai mare venerație, pînă în anul 1312, cînd un răufăcător din Prato a voit să o fure; fiind însă descoperit, judecata l-a condamnat la moarte, ca pîngăritor al lucrurilor sfînte. Tulburați de această întîmplare, locuitorii din Prato — pentru a

păstra cingătoarea în mai mare siguranță — au hotărât să construiască un loc întărit și ferit. Chemându-l deci pe Giovanni — bătrîn în acea vreme — au construit în catedrală, după sfatul său, capela în care se află și astăzi cingătoarea Sfintei Fecioare. Apoi, potrivit planurilor aceluiași Giovanni, au mărit mult biserica, încrustînd-o pe dinafară — ca și campanila — cu marmură neagră și albă, după cum se poate vedea și astăzi. În cele din urmă, ajungînd la o vîrstă foarte înaintată, Giovanni a murit, în anul 1320, după ce înfăptuise, pe lîngă cele pomenite aici, numeroase alte opere de arhitectură și de sculptură. Ca și tatălui său, Niccola, i se datorește și lui Giovanni foarte mult, căci amîndoi, în vreme ce desenul era lipsit de orice măiestrie și se orbecăia prin beznă, au dat nu puțină lumină acelor arte în care s-au dovedit a fi fost, pentru atunci, adevărați maeștri. Giovanni a fost îngropat cu multă cinste în cimitirul din Pisa, în aceeași criptă în care fusese așezat și tatăl său, Niccola.

¹ Niccola s-a născut între anii 1220 și 1225 și a murit după 1278. În unele documente i se mai spune și de Apulia, ceea ce a făcut să se creadă că ar fi originar din Puglia, căpătînd abia mai tîrziu cetățenia pisană, pe baza meritelor sale artistice.

Îi aparțin, cu certitudine: amvonul din biserica San Giovanni din Pisa și cel din catedrala din Siena; racla Sfîntului Dominic din Bologna (lucrată împreună cu Fra Guglielmo da Pisa); fîntîna din Perugia (lucrată împreună cu Giovanni), portalul dinspre apus al bisericii San Martino din Lucca și cristelnița din biserica San Giovanni Furcivitas din Pistoia.

Giovanni s-a născut în preajma anului 1250 și a murit după 1314. Are, ca lucrări mai de seamă: sculpturile de pe fațada catedralei din Siena, amvonul din biserica Sant'Andrea din Pistoia și cel din catedrala din Pisa.

² Sarcofagul în care a fost înmormîntată principesa Beatrice, mama contesei Matilda, nu este cel de care vorbește Vasari ci un altul, care are sculptată pe el povestea Fedrei și a lui Hipolit.

³ Artist necunoscut.

⁴ Regină necunoscută. Cronica mănăstirii o numește Hecuba și spune că a murit în 1240. Mormîntul există încă, iar Lionello Venturi, cunoscutul istoric de artă italian, îl atribuie unui artist mediocru, posterior lui Arnolfo.

⁵ Sfîntul Domenico Guzman se născuse în Calaroga (Spania) și nu Calagora, cum scrie Vasari. Mormîntul său este într-adevăr lucrat de Niccola și de elevul său, Fra Guglielmo da Pisa, însă nu

în anul 1225—cînd Niccola poate nici nu se născuse încă—ci după anul 1266.

⁶ În 1221.

⁷ Capua. Castelul, început sub Wilhelm I și terminat sub Frederic al II-lea, în 1231, era reședință regală.

⁸ Început în 1154 și terminat în 1221.

⁹ Din aceste porți n-au mai rămas decît cîteva fragmente.

¹⁰ Amalfi.

¹¹ Toate afirmațiile acestea în legătură cu Fuccio sînt de domeniul fanteziei.

¹² Nu se știe nimic sigur în legătură cu activitatea de arhitect a lui Niccola. Cu oarecare rezerve, i se poate atribui numai proiectul bisericii Santa Trinità.

¹³ Wilhelm m-a făcut... (În limba latină, în original).

¹⁴ Afirmație eronată. Construcția vechiului palat este anterioară lui Niccola.

¹⁵ Construcția acestei biserici a început, se pare, în anul 1018 și a fost terminată la începutul secolului al XIV-lea, după planurile lui Fra Guglielmo da Pisa, elevul lui Niccola.

¹⁶ E vorba de faimosul turn înclinat din Pisa. Nici un document nu ne îndreptățește să i-l atribuim, așa cum face Vasari, lui Niccola.

¹⁷ E vorba de puțul San Patrizio din Orvieto, adînc de șaizeci și doi de metri, în care coborîrea se face cu ajutorul a două scări în spirală, suprapuse.

¹⁸ Lucrarea există încă și/i aparține, într-adevăr, lui Niccola.

¹⁹ Afirmația lui Vasari nu este confirmată de documente. Se știe numai că în 1272 (și nu în 1240) Niccola și-a luat obligația de a restaura altarul Sfîntului Iacob din această biserică.

²⁰ Lucrul acesta nu se mai poate vedea astăzi, căci toate clădirile pomenite de Vasari au fost sau dărmate sau refăcute.

²¹ Nici documentele și nici stilul nu ne îndreptățesc a-i atribui lui Niccola construcția acestei biserici.

²² Statuile acestea nu-i aparțin lui Niccola, ci unui sculptor necunoscut de la sfîrșitul secolului al XIV-lea. De altfel, nici biserica n-a fost construită după planurile lui Niccola.

²³ Lipsesc informațiile cu privire la activitatea lui Niccola ca arhitect în orașul Siena.

²⁴ În 1250, după Villani (cartea a VI-a, cap. al XLIII-lea).

²⁵ Unii cercetători contemporani socotesc că proiectul bisericii Santa Trinità îi poate fi atribuit lui Niccola. Cei mai mulți, însă, susțin că biserica, construită în prima jumătate a secolului al XIV-lea, nu-i poate aparține lui Niccola, care s-a născut tot în vremea aceea.

²⁶ Afirmație neîntemeiată.

²⁷ Amvonul est, într-ad văr, capodopera lui Niccola. A fost terminat în 1260.

²⁸ Lipsște ultimul vers:

Laudetur digne tam bene docta manus.

În traducere, inscripția sună astfel:

În anul una mie două sute șaizeci, Niccola pisanul sculptat-a această operă minunată: Lăudată fie o mîndă atît de înzestrată. (În limba latină, în original).

²⁹ Este, de asemenea, tot o operă autentică a lui Niccola, care a lucrat o ajutat de Arnolfo, de Lapo și de fiul său Giovanni. Lucrarea i-a fost comandată, prin decretul comunei din Siena, la 29 septembrie 1266.

³⁰ Guglielmo Mariscotti (sau Marescotti) a fost conducător (prior) al orașului, în anul 1268. În 1266 era Ranieri d'Andrea da Perugia.

³¹ Toate lucrările de arhitectură de mai sus, ca și sculpturile de pe fațada catedralei Santa Maria din Orvieto, îi sînt atribuite lui Niccola fără nici un temei.

³² Mort în 1264.

³³ Mort în 1285.

³⁴ E vorba de Fra Bevignate, amintit și într-o inscripție ce se găsește pe fîntînă.

³⁵ La construirea fîntînii au participat, de asemenea, Niccola și Arnolfo.

³⁶ Lipsesc documentele cu privire la activitatea arhitecturală a lui Giovanni în Pisa. Proiectul cimitirului nu-i aparține, în nici un caz.

³⁷ Lipsesc date cu privire la activitatea lui Giovanni la Napoli, ca sculptor și ca arhitect.

³⁸ Partea inferioară a acestei fațade îi aparține lui Giovanni, care a lucrat aici spre sfîrșitul veacului al XIII-lea, pînă în 1299, executînd și cîteva statui (Sibila și doi dintre profeți).

³⁹ Vezi, mai departe, biografia acestuia.

⁴⁰ Lucrarea nu-i aparține lui Giovanni. Altarul a fost construit și sculptat între anii 1369 și 1375 — după cum rezultă din documente — de Giovanni di Francesco Fetti, din Arezzo, și de Betto di Francesco, din Florența.

⁴¹ Madona există încă, dar nu-i aparține lui Giovanni, ci unui artist necunoscut, din ultimele decenii ale secolului al XIV-lea.

⁴² Biserica San Niccolò din Prato a fost începută în anul 1322 (nu în 1300, cum spune Vasari) și-i aparține unui alt arhitect, necunoscut.

⁴³ Mănăstirea San Domenico nu putea fi restaurată în 1300, cînd în 1322 nici nu era terminată.

⁴⁴ Executat de elevul și ajutorul lui Niccola, Fra Guglielmo din Pisa.

⁴⁵ Lucrarea îi aparține, cu certitudine, lui Giovanni.

⁴⁶ Inscripția nu este transcrisă în întregime. În traducere sună astfel:

*Această operă a sculptat-o Giovanni, fiul lui Niccola,
Care lucruri deșarte nu face... bucurînduse de succes,
Pe el Pisa l-a născut, mai iscusit decît toți.*

(În limba latină, în original).

⁴⁷ Lucrarea s-a păstrat și este considerată ca aparținînd cu adevărat lui Giovanni.

⁴⁸ A fost construită în 1200 și nu în 1301; nu-i poate fi, deci, atribuită lui Giovanni.

⁴⁹ Benedict al XI-lea, și nu al IX-lea, a murit la Perugia, în 1304. Monumentul i-a fost comandat lui Giovanni de Niccolò da Prato.

⁵⁰ Nu se chema Niccolò ci Benedetto și a trăit aproape cu un secol mai tîrziu decît Giovanni.

⁵¹ Lucrat de Giovanni între 1302 și 1310, celebrul amvon din Domul din Pisa a fost grav deteriorat de incendiul din 24 octombrie 1595 și a fost refăcut în anul 1926.

⁵² Piero Gambacorti nu a trăit pe vremea lui Giovanni, ci înaintea lui. Grupul sculptural — operă autentică a lui Giovanni — s-a păstrat.

⁵³ Cingătoarea pe care — după tradiție. — Fecioara Maria, când s-a înălțat la ceruri, i-a încredințat-o Sfântului Toma.



ANDREA TAFI

După cum nu mică a fost uimirea pe care operele lui Cimabue au pricinuit-o oamenilor din vremea aceea, obișnuiți să vadă numai lucrări executate în maniera grecească, tot astfel, nu mai puțină uimire au stîrnit și lucrările în mozaic ale lui Andrea Tafi¹, care a trăit tot în aceeași vreme și a fost socotit drept un artist minunat, dacă nu de-a dreptul divin, de către oamenii aceia care, nefiind obișnuiți să vadă și altceva, nu credeau că în această artă s-ar putea face și ceva mai bun. Adevărul este însă că acesta, fără să fie omul cel mai talentat din lume, băgînd de seamă că mozaicul — din pricină că durează timp îndelungat — era mai prețuit decît toate celelalte picturi, a părăsit Florența și s-a dus la Veneția, unde se aflau cîțiva pictori greci, care lucrau în mozaic, în biserica San Marco; și împrietenindu-se cu aceștia, a făcut tot ce i-a stat în putință și, prin bani și făgăduieli, l-a adus la Florența pe *maestro* Apollonio², pictor grec, care l-a învățat să topească în foc bucățelele de sticlă ale mozaicului și să facă mortarul cu care să le împreune; și a lucrat, în tovărășia acestuia, partea de sus a absidei bisericii San Giovanni³, unde se află puterile, tronurile și stăpînirile; în care loc, Andrea, ceva mai tîrziu, devenind mai învățat, a făcut, după cum vom arăta mai departe, acel Cristos care se află pe peretele capelei celei mari.

Împreună cu grecul Apollonio, deci, Andrea a împărțit absida bisericii San Giovanni în cercuri de mozaic, conținînd fiecare un alt subiect; care cercuri, pornind de la lanternă, merg, lărgindu-se, pînă deasupra cornișei

de jos. În cel dintâi se găsesc slujitorii și înfăptuitorii voinței divine; adică îngerii, arhanghelii, heruvimii, serafimii, puterile, tronurile și stăpînirile.

În al doilea — tot în mozaic — se află înfățișate, în maniera greacă, cele mai de seamă fapte săvîrșite de Dumnezeu, de cînd a făcut lumina și pînă la potop. În cercul de sub acestea două, care se întinde pe toate cele opt fețe ale absidei, se află faptele lui Iosif și ale celor doisprezece frați ai săi. Urmează apoi, din ce în ce mai jos, alte și alte cercuri, de aceeași mărime, în care se află înfățișată, tot în mozaic, viața lui Isus Cristos, de cînd a fost zămislit în pîntecele Mariei și pînă la înălțarea sa la ceruri; reîncepînd apoi în aceeași ordine, sub cele trei frize se află viața Sfîntului Ioan Botezătorul, începînd din clipa în care îngerul s-a arătat preotului Zaharia și pînă la tăierea capului și înmormîntarea pe care i-au făcut-o ucenicii săi.

Andrea a executat apoi cu mult talent, singur și fără ajutorul lui Apollonio, în aceeași absidă, deasupra peretelui capelei celei mari, un Cristos înalt de opt coți, care se vede încă și astăzi. Ajungînd Andrea — datorită acestor lucrări — renumit în întreaga Italie, iar în patria sa trecînd drept un artist deosebit de priceput, a meritat să fie onorat și răsplătit din belșug.

Andrea a trăit optzeci și unu de ani și a murit în anul 1294, înaintea lui Cimabue⁴. Faima și cîntea pe care le-a cîștigat cu lucrările sale în mozaic, el fiind cel dintîi⁵ care a introdus arta aceasta în Toscana, arătînd artiștilor de aici chipul cel mai nimerit de a lucra în mozaic, au făcut ca Gaddo Gaddi, Giotto și alții să poată înfăptui, mai tîrziu, în această artă, opere de o mare frumusețe, cîștigîndu-și astfel glorie și renume veșnic.

Iar după moartea lui Andrea, s-a găsit cineva care l-a preamărit cu această inscripție:

«Aici zace Andrea, care a săvîrșit în întreaga Toscană Opere pline de frumusețe și farmec; iar acum a plecat Să înfrumusețeze și al stelelor regat»⁶.

¹ Andrea Tafi s-a născut în preajma anului 1250 și a murit după 1320. Singura sa lucrare autentică este mozaicul care îl înfățișează pe Cristos, din biserica San Giovanni din Florența.

² Apollonio este pomenit în anul 1297 în registrul de plăți al bisericii San Giovanni din Florența; tot el pare să fi lucrat și pentru biserica San Marco din Veneția unde, într-un contract din 1279, i se spune «pictor florentin».

³ Nu se cunosc autorii acestei lucrări; se crede însă că a lucrat aici și Cimabue.

⁴ În 1320, Andrea Tafi mai trăia încă. Este contemporan, deci, cu Gaddo Gaddi și cu Giotto.

⁵ Afirmatie exagerată, arta mozaicului fiind cunoscută în întreaga Italie și înainte de Tafi.

⁶ Stilul acestui epitaf arată că el nu a fost compus imediat după moartea lui Andrea Tafi, ci câteva secole mai târziu.

GADDO GADDI

PICTOR FLORENTIN

În operele sale, lucrate în maniera greacă, cu cea mai mare sîrguință, pictorul florentin Gaddo¹ a dat la iveală, chiar în vremea în care lucra Andrea Tafi, un desen mai frumos și decît al acestuia și decît al celorlalți pictori care au trăit înaintea lui, lucru datorat, poate, prieteniei sale cu Cimabue, în casa căruia mergea zilnic; căci, fie din pricina asemănării dintre firile lor, fie din pricina bunătății lor sufletești — ceea ce sî unise într-o strînsă prietenie — stînd mereu de vorbă împreună, și cel mai adesea cu privire la greutățile artei, în sufletele lor se nășteau idei de o mare frumusețe și înălțime. Gaddo, pe care Andrea Tafi² l-a luat drept tovarăș ca să poată termina mozaicul de la San Giovanni, a învățat atît de mult, încît a executat singur, după aceea, Profeții, care se văd de jur împrejurul aceleiași biserici, în pătratele de sub ferestre; și fiind lucrați numai de el și mult mai bine decît celelalte figuri, Profeții aceștia i-au adus o faimă uriașă³. De aceea, sporindu-și îndrăzneala și hotărîndu-se să lucreze singur a început să studieze fără răgaz atît felul de a lucra al grecilor cît și pe cel al lui Cimabue. Și iată că, nu după multă vreme, ajungînd deosebit de prețuit ca artist, eforii de la Santa Maria del Fiore i-au încredințat decorarea semicercului de deasupra ușii principale din interiorul bisericii, unde a lucrat, în mozaic, Încoronarea Sfintei Fecioare⁴, operă care, o dată terminată, a fost socotită de către toți maeștrii, străini și italieni, drept cea mai frumoasă operă de acest fel văzută vreodată în întreaga

Italia, recunoscînd cu toții că are un desen mai bogat și că vădește mai multă pricepere și mai multă trudă decît toate celelalte lucrări în mozaic, aflate pe atunci în Italia. Iată de ce, făcîndu-se vîlvă în jurul acestei opere, Gaddo a fost chemat la Roma ⁵, în anul 1308 (adică la un an după focul care a pîrjolit biserica și palatele de la Laterano), de către papa Clement al V-lea, căruia i-a dus la bun sfîrșit unele lucrări în mozaic, pe care Fra Jacopo da Turrita ⁶ le lăsase neterminate.

A lucrat apoi, tot în mozaic, în biserica San Pietro ⁷ și, ajutînd la terminarea cîtorva mozaicuri aflate pe fațada bisericii Santa Maria Maggiore ⁸, și-a îmbunătățit întrucîtva maniera, îndepărtîndu-se puțin de cea greacă, lipsită cu totul de frumusețe. Înapoiindu-se apoi în Toscana, a executat în Domul cel vechi ⁹, dinafara zidurilor orașului Arezzo, cîteva lucrări în mozaic pentru familia nobililor Tarlati di Pietramala.

Plecînd din Arezzo, Gaddo s-a dus la Pisa unde a executat, în Dom, într-o nișă aflată deasupra capelei Fecioarei, înălțarea la cer a acesteia, iar mai sus un Isus Cristos care o așteaptă, după ce i-a pregătit drept tron un jîlt bogat ¹⁰; pentru vremea aceea, opera aceasta a fost lucrată cu atîta grijă și cu atîta destoinicie, încît s-a păstrat foarte bine pînă în ziua de azi. După aceea Gaddo s-a înapoiat la Florența, cu gînd să se odihnească; hotărîndu-se totuși să facă unele mici lucrări în mozaic, a executat cîteva din coajă de ou ¹¹ cu o rîvnă și o răbdare de necrezut.

Și acum ajunge cîte am spus despre Gaddo Gaddi în legătură cu lucrările sale în mozaic. A pictat și multe tablouri, printre care acela aflat la Santa Maria Novella, pe zidul care desparte biserica de capela familiei Minerbetti, precum și multe altele, care au fost trimise în diferite localități din Toscana ¹².

Gaddo a trăit șaptezeci și trei de ani și a murit în 1312 ¹³ fiind înmormîntat cu mare cinste în biserica Santa Croce de către fiul său Taddeo ¹⁴. Și, deși, a mai avut și alți fii, singur Taddeo — care, la botez, a fost ținut în brațe de Giotto — s-a îndrumat către pictură, cele dintîi învățăture primindu-le de la tatăl său, iar mai apoi, restul, de la Giotto. În afară de fiul său Taddeo, elev al lui Gaddo a mai fost și pictorul pisan Vicino, care a executat

cîteva foarte frumoase lucrări în mozaic în absida cea mare a Domului din Pisa ¹⁵.

Chipul lui Gaddo se află făcut de mîna lui Taddeo, fiul său, tot în biserica Santa Croce, în capela familiei Baroncelli, într-o scenă înfățișînd nunta Maicii Domnului, alături de el aflînduse Andrea Tafi.

¹ Gaddo Gaddi s-a născut, pare-se, în preajma anului 1260 și a murit după 1333. A lucrat la Florența, Roma, Arezzo și Pisa. Nu se cunosc lucrări autentice rămase de la el. Documentele în legătură cu el sînt din anii 1312—1333. Faptele cuprinse în biografia scrisă de Vasari nu au nimic comun cu realitatea istorică — pe care o ignorăm — iar atribuirile sînt fanteziste.

² Nici un document nu confirmă prietenia lui Gaddo cu Cimabue și colaborarea sa cu Andrea Tafi.

³ Atribuirea este neîntemeiată.

⁴ Lucrarea există, dar se crede că nu i-ar aparține lui Gaddo.

⁵ Călătoria lui Gaddo la Roma nu este confirmată de nici un document.

⁶ Jacopo Torriti, maestru mozaicar, lucrează la Roma la sfîrșitul secolului al XIII-lea. E autorul mozaicurilor de la San Giovanni in Laterano (1291) și Santa Maria Maggiore (1295). Mozaicurile de care vorbește Vasari nu s-au păstrat.

⁷ Atribuire eronată.

⁸ Lucrarea s-a pierdut și nu se știe dacă i-a aparținut într-adevăr lui Gaddo.

⁹ Dărmat în secolul al XVI-lea.

¹⁰ Descriere inexactă: tabloul o înfățișează numai pe Fecioara Maria, înconjurată de îngeri. De altfel, atribuirea însăși este îndoielnică.

¹¹ În Galeria Uffizi există cîteva lucrări de acest fel, din care una (fragment) îl înfățișează pe Isus, ținînd în mînă o carte.

¹² Toate aceste picturi s-au pierdut.

¹³ Inexact: în anul 1333 trăia încă.

¹⁴ Vezi mai departe «Viața» lui Taddeo Gaddi.

¹⁵ Mozaicurile catedralei din Pisa, începute de Cimabue, sînt atribuite cu certitudine maestrului mozaicar pisan Vicino, care le-a terminat — după cum glăsuiește o inscripție aflată în catedrală — în anul 1321, luna septembrie.

MARGARITONE

PICTOR, SCULPTOR ȘI ARHITECT ARETIN

Printre alți pictori bătrâni, pe care i-au speriat nespuse de mult laudele aduse de oameni — și pe bună dreptate — lui Cimabue și elevului său Giotto, al căror fel deosebit de a picta ajunsese vestit în întreaga Italie, se afla și un anume Margaritone¹, pictor aretin, care, împreună cu alți fruntași ai picturii din acel secol nefericit, și-a dat seama că operele celor mai sus pomeniți îi întunecau faima aproape cu desăvîrșire. Socotit drept unul din cei mai buni pictori care lucrau, în vremea aceea, în maniera greacă, Margaritone a executat la Arezzo numeroase picturi în tempera; a făcut apoi, pierzînd multă vreme și trudindu-se din cale-afară de mult, frescele sub formă de mici despărțituri, din aproape toată biserica San Clemente, abație a ordinului Camaldoli, astăzi în întregime ruinată și dărîmată, împreună cu multe alte clădiri.

În despărțiturile acestea se aflau numeroase chipuri, mici și mari, care, deși lucrate în maniera greacă, se cunoștea totuși că fuseseră făcute cu dragoste și cu multă pricepere, așa după cum pot mărturisi toate operele lucrate de mîna aceluiași artist rămase în acel oraș, și, îndeosebi, un tablou înfățișînd o Madonă, care se află în capela della Concezione din biserica San Francesco, și e privit cu adîncă venerație de călugării din acel loc².

Lucrînd, apoi, un mare crucifix din lemn, pictat în maniera greacă, i l-a trimis la Florența, lui *messer* Farinata degli Uberti, cetățean de foarte mare vază, ca unul

care — printre multe alte fapte de seamă — își scăpase patria de la pieire și din primejdia ce-o amenința³. Crucifixul acesta se află astăzi în biserica Santa Croce, așezat între capela familiei Peruzzi și cea a familiei Giugni⁴.

După ce a pictat un Sfânt Francisc, la Ganghereto⁵, mai sus de Terranuova di Valdarno, fiind înzestrat cu o mare bogăție sufletească, s-a apucat de sculptură, dar cu atîta rîvnă, încît a izbutit mult mai bine decît în pictură, căci, deși primele sale sculpturi au fost făcute în maniera greacă — după cum mărturisesc atît cele patru statui în lemn, din grupul ce înfățișează o Așezare a crucii, aflată în biserica parohială, cît și cele cîteva figuri în relief de pe cristelnița din capela San Francesco — a izbutit totuși să-și însușească un stil mai frumos, după ce a văzut, la Florența, operele lui Arnolfo și ale altor sculptori de seamă din vremea aceea. Înapoiindu-se la Arezzo în anul 1275, o dată cu curtea papii Grigorie, care, în drum de la Avignon la Roma, trecuse prin Florența, Margaritone a prins prilejul de-a se face și mai cunoscut, căci, murind pomenitul papă la Arezzo — după ce lăsase comunei treizeci de mii de scuzi pentru a se duce la bun sfîrșit clădirea palatului episcopal, clădire începută de maestrul Lapo, dar necontinuată — aretinii i-au cerut lui Margaritone să ridice papii un mormînt de marmură înlăuntrul aceluia palat episcopal⁶.

În ce privește pictura, Margaritone — după cum se vede din operele sale — a fost primul care a căutat să afle ce trebuie făcut atunci cînd se pictează pe bucăți de lemn, pentru ca acestea să nu se desfacă și, după ce sînt pictate, să nu lase să se vadă nici crăpăturile și nici spărturile⁷. În acest scop el întindea întotdeauna, pe toată fața lemnului, o pînză de in, lipind-o cu un clei tare, făcut din fișii înguste de pergament fierte pe foc; apoi, așa cum se vede la tablourile sale și ale altora, acoperea pînză cu un strat de ipsos. Tot din ipsos, amestecat cu același fel de clei, a lucrat diferite ornamente în relief, frize și ghirlande; tot el a inventat și chipul de a lucra în argilă, acoperind-o cu foițe de aur și dîndu-i o patină deosebită⁸.

Toate lucrurile acestea, care nu mai fuseseră văzute înainte de el, se văd în operele sale; mai cu seamă,

în partea din față a altarului bisericii parohiale din Arezzo, unde sînt înfățișate cîteva scene din viața Sfîntului Donato, precum și în bisericile Sant'Agnesa și San Niccolò din același oraș⁹.

În sfîrșit, tot în patria sa, a mai executat numeroase lucrări, care au fost trimise însă afară, parte din ele aflîndu-se la Roma, în bisericile San Giovanni și San Pietro, iar altă parte la Pisa, în biserica Santa Caterina¹⁰. În biserica de sus a Sfîntului Francisc din Assisi se află o Răstignire în maniera greacă, pictată de mîna sa, pe o scîndură care străbate biserica¹¹; toate operele acestea au fost foarte prețuite de către contemporanii lui Margaritone, deși astăzi le considerăm drept niște lucruri vechi și bune numai pentru o vreme în care arta nu atinsese înălțimea de acum.

Margaritone s-a mai îndeletnicit și cu arhitectura, făcînd în 1270 desenul și planul palatului de'Governatori, din orașul Ancona, tot în maniera greacă¹².

Margaritone a murit în vîrstă de șaptezeci și șapte de ani¹³, mîhnit, după cîte se spune, de-a fi trăit atît de mult ca să vadă nestatornicia epocii și faima căpătată de artiștii cei noi. A fost înmormîntat în Domul cel vechi, dinafara zidurilor orașului Arezzo — într-un sicriu de travertin, dispărut astăzi între ruinele acelei biserici — punîndu-i-se următorul epitaf:

*Hic jacet ille bonus pictura Margaritonus,
Cui requiem Dominus tradat ubique pius*¹⁴.

Portretul lui Margaritone, făcut de mîna lui Spinello¹⁵ se afla tot în Domul cel vechi — în povestea magilor — și a fost luat de acolo de mine, înainte ca biserica să cadă în ruină¹⁶.

¹ Nu cunoaștem cu precizie anul nașterii și morții lui Margaritone, pictor și arhitect mediocru, originar din Arezzo. Se crede că s-ar fi născut în preajma anului 1216 și că ar fi murit cu mult înainte de 1299. În documente, apare însă de-abia în anul 1262.

² Tabloul există și se află în Pinacoteca din Arezzo. Nu-i aparține însă, cu siguranță, lui Margaritone.

³ În 1260, după bătălia de la Montaperti.

⁴ Crucifixul, aflat astăzi în biserica Santa Croce, nu-i poate fi atribuit lui Margaritone.

⁵ Tabloul există, dar în stare proastă și avînd un accentuat aspect de reproducere. Se află în biserica Sfîntul Francisc din Ganghereto.

⁶ Nici una din sculpturile amintite de Vasari nu s-a păstrat. Lipsesc de altfel, cu desăvîrșire, informațiile cu privire la activitatea lui Margaritone ca sculptor.

⁷ Afirmția nu este exactă. Procedul era cunoscut încă dinainte de Margaritone. În muzeul din Siena se află un tablou, preparat astfel, avînd ca dată anul 1215.

⁸ Și acest procedeu era cunoscut de predecesorii lui Margaritone.

⁹ Nu avem informații cu privire la aceste lucrări.

¹⁰ Toate aceste lucrări s-au pierdut.

¹¹ Nici această *Răstignire* nu s-a păstrat. De altfel, nici nu fusese pictată de Margaritone ci de Giunta Pisano, în anul 1236. A fost scoasă din biserică în 1624, după care i s-a pierdut urma. «Scîndura care străbate biserica» era catapeteasma — păstrată pînă astăzi în bisericile ortodoxe, dar dispărute din cele catolice — care desparte altarul de restul bisericii.

¹² Nici un document nu vorbește despre activitatea lui Margaritone ca arhitect. Palatul din Ancona a fost refăcut în atîtea rînduri, încît e cu neputință să se mai știe cum arăta inițial.

¹³ Afirmție nesigură. După unele documente, se pare că ar fi murit între 1293 și 1299.

¹⁴ *Aici zace cunoscutul pictor Margaritone, căruia Domnul, cel îndurător, să-i dea odihnă veșnică.* (În limba latină, în original).

¹⁵ Spinello Aretino a trăit cu un secol mai tîrziu.

¹⁶ În 1561.

GIOTTO¹

PICTOR, SCULPTOR ȘI ARHITECT FLORENTIN

Cuvine-se, după părerea mea, ca artiștii pictori să aibă și față de pictorul florentin Giotto² aceeași îndatorire pe care o au față de natură, pildă veșnică pentru acei care — împrumutînd de la ea tot ce-i mai bun și mai frumos — se silesc, fără încetare, s-o imite și s-o copieze; căci, după ce cunoștințele cu privire la pictura și desenul de bună calitate stătuseră atîția ani îngropate de nenorocirile pe care le aduseseră războaiele, el singur — deși născut printre artiști neînzestrați — a reînviat arta picturii, îndreptînd-o, de pe drumul greșit pe care apucase, și aducînd-o, cu ajutorul Domnului, spre forma care să se poată chema bună.

Născut³ la acest atît de mare om în anul 1276, în ținutul Florenței, la paisprezece mile departe de oraș, în satul Vespignano³; pe tatăl său, care se îndeletnicea cu munca cîmpului și era un om neînvățat, îl chema Bondone. Și avînd el acest fiu, căruia i-a pus numele de Giotto, Bondone i-a dat o creștere bună, după puterile sale. Ajuns la vîrsta de zece ani, copilul arătă în toate faptele sale, copilărești încă, o vioiciune și o agerime de minte cu totul deosebite, care-l făcură să fie îndrăgit nu numai de tatăl său, dar și de alți cunoscuți din sat sau de prin alte părți; Bondone îi dădu în pază cîteva oi și, umblînd cu ele pe cîmp, dintr-un loc în altul, în vreme ce oile pășteau, copilul — împins de înclinarea sa firească spre arta desenului — desena tot timpul pe lespezile de piatră întîlnite în cale, pe pămînt sau chiar pe nisip, fel de fel de lucruri din natură, sau tot ce-i

trecea prin minte. Iată însă că Cimabue⁴, ducîndu-se într-o zi cu niște treburi de la Florența la Vespignano, dădu peste Giotto, care, în vreme ce oile pășteau, o desena pe una din ele pe o lespede netedă și șlefuită, cu ajutorul unei pietre, deabia ascuțită, fără să fi învățat aceasta de la alții, ci numai de la natură; oprindu-se tare mirat, Cimabue îl întrebă dacă nu vrea să meargă cu el, iar băiatul răspunse că ar merge bucuros dacă taică-său n-ar avea nimic împotrivă. Cerîndu-l deci Cimabue de la Bondone, acesta îl dădu cu drag, arătîndu-se mulțumit că-l ia cu el la Florența; ajuns aici, ajutat de natură și îndrumat de Cimabue, copilul, nu numai că a egalat în puțină vreme felul de a lucra al maestrului său, dar a ajuns un atît de bun imitator al naturii, încît a alungat de-a dreptul acea grosolană manieră grecească⁵ și a adus iarăși la lumină modernă și frumoasa artă a picturii, introducînd desenul ființelor omenești după natură, metodă care nu se mai folosise de mai bine de două sute de ani; și chiar dacă vreunul mai încercase s-o facă, așa precum am spus-o și mai sus, n-și izbutise într-un chip prea fericit, nici așa de bine și de repede ca lui Giotto. Între alții, după cum se vede încă și astăzi în capela palatului Podestà din Florența, l-a pictat pe Dante Alighieri⁶, care a trăit tot atunci și-i era prieten nedespărțit, nu mai puțin faimos ca poet, decît a fost — în aceeași vreme — Giotto ca pictor, și lăudat nespus de mult de *messer* Giovanni Boccaccio, în introducerea nuvelei în care e vorba de *messer* Forese da Rabatta și de pictorul Giotto însuși⁷.

Întîile picturi pe care le-a făcut Giotto sînt cele din capela altarului mare al abației din Florența, unde a pictat multe lucruri frumoase, dar — îndeosebi — o *Bunăvestire*⁸. În Santa Croce se află patru capele pictate de mîna aceluiași: trei între sacristie și capela cea mare, iar alta, de cealaltă parte⁹.

În capela familiei de'Baroncelli, din aceeași biserică, există o pictură în tempera, făcută de mîna lui Giotto, în care au fost duse la bun sfîrșit — cu multă pricepere — încoronarea Sfintei Fecioare și un mare număr de figuri mai mărunte, precum și un cor de îngeri și sfinți, lucrați cu multă îndemînare. Și, fiindcă pe această lucrare este scris cu litere de aur atît numele lui Giotto cît și anul în care a fost executată, artiștii care vor ține

seama de vremea în care — fără nici o licărire de lumină de nicăieri — Giotto a deschis calea acestui adevărat chip de a desena și de a picta, vor fi nevoiți să-i păstreze cel mai adânc respect ¹⁰.

A mai lucrat, de asemenea, și în biserica del Carmine, în capela Sfântului Ioan Botezătorul, înfățișând întreaga viață a acestui sfânt, împărțită în mai multe scene ¹¹. După aceste lucrări, Giotto a plecat din Florența către Assisi, pentru a termina operele începute de Cimabue; trecînd însă prin Arezzo, a pictat, în biserica parohială de acolo, capela Sfântului Francisc, iar în domul din oraș, fara orașului, înlăuntrul unei mici capele, uciderea cu pietre a Sfântului Ștefan, cu o frumoasă așezare a figurilor ¹².

Terminînd aceste lucrări, a plecat la Assisi, oraș din Umbria, unde fusese chemat de Fra Giovanni di Muro della Marca, pe vremea aceea conducător al ordinului călugărilor franciscani; aici, în biserica de sus, în galeria ce trece de-a lungul ferestrelor, pe amîndouă laturile bisericii, a pictat în frescă treizeci și două de scene din viața și faptele Sfântului Francisc, cîte șaisprezece pe fiecare parte, deci, și cu atîta desăvîrșire, încît și-a cîștigat o faimă uriașă ¹³.

Sfîrșind aceste scene, a mai pictat, în același loc, dar în biserica de jos, peretele de deasupra altarului cel mare și toate cele patru vele ¹⁴ ale bolții, deasupra mormîntului Sfântului Francisc, dînd pretutindeni dovadă de o frumoasă și neașteptată inspirație.

Terminînd ceea ce avea de pictat în Assisi, s-a înapoiat la Florența, unde, o dată sosit, a pictat, cu o neasemuită rîvnă, pentru a-l trimite la Pisa, un tablou care-l înfățișa pe Sfîntul Francisc stînd printre îngrozitoarele stînci de la Vernia; pentru că, în afara peisajului, în care apar numeroși copaci și stînci — ceea ce a fost un lucru nou pentru acele vremuri — în atitudinea Sfîntului Francisc — primind, în genunchi, și fără nici o șovăială, stigmatele — se vede atît dorința fierbinte de a le primi cît și nețărmurita dragoste față de Isus Cristos, care — plutind în văzduh și înconjurat de serafimi — i le înseamnă pe trup cu o atît de vie iubire, încît nici nu-i cu putință să-ți închipui altceva mai bine făcut ¹⁵.

Terminîndu-se construcția cimitirului din Pisa, după desenele lui Giovanni, fiul lui Niccola Pisano, i s-a

încredințat lui Giotto pictarea unei părți a pereților dinlăuntru ai capelei. Pentru aceasta, ducîndu-se la Pisa, Giotto a pictat pentru început, în frescă, pe unul din pereții capelei aceluși cimitir, șase mari scene din viața îndelungat răbdătorului Iov¹⁶. În afara chipului lui *messer* Farinata degli Uberti, se mai găsesc încă, în aceste picturi, numeroase alte chipuri frumos executate, dar, îndeosebi, cîțiva țărani care — înfățișați în clipa cînd îi aduc la cunoștință lui Iov dureroasele vești — n-ar putea fi mai simțitori și nici să-și arate, mai bine decît o fac, durerea ce-i încearcă, atît pentru turmele pierdute cît și pentru celelalte nenorociri. La fel de surprinzătoare este și frumusețea pe care o vădește chipul unui slujitor care — cu un evantai în mînă — stă pe lîngă Iov cel plin de răni și părăsit aproape de toți; și e minunat chipul în care stă acesta, izgonind cu o mînă muștele de pe stăpînul său, lepros și greu mirositor, iar cu cealaltă ținîndu-se de nas, cu desăvîrșire scîrbit, ca să nu mai simtă duhoarea. Foarte frumoase sînt, de asemenea, celelalte figuri din aceste picturi, precum și capetele, atît ale bărbaților cît și ale femeilor; cît despre veșminte, acestea sînt lucrate atît de frumos, încît nu-și de mirare dacă această operă i-a adus, nu numai în acest oraș, ci și în afară, o asemenea faimă încît papa Benedict al IX-lea¹⁷ da Trevisi¹⁸ a trimis în Toscana pe unul din curtenii săi, ca să vadă ce fel de om era Giotto și cam cum arătau lucrările sale, deoarece avea de gînd să comande cîteva picturi în San Pietro. Curteanul, pornind să-l vadă pe Giotto și auzind că în Florența ar mai fi și alți maeștri de seamă, atît pictori cît și mozaicari, a stat de vorbă cu numeroși maeștri din Siena¹⁹. După ce a căpătat cîteva desene de la ei, a venit la Florența, și, într-o dimineață, ducîndu-se la atelierul lui Giotto — care tocmai lucra — i-a împărtășit planurile papii și chipul în care voia să se folosească de talentul său; în cele din urmă, i-a cerut un mic desen ca să-l trimită Sanctității Sale. Giotto, care era foarte glumeț din fire, a luat o hîrtie, și-a lipit brațul de coaste — ca să facă un fel de compas — și, cu ajutorul unei pensule muiate în roșu, a tras cu mîna un cerc atît de desăvîrșit, atît ca rază cît și ca lățime, încît era o minune să-l vezi. După care i-a spus curteanului, rîzînd oarecum ironic: « iată-vă desenul ». Simțîndu-se luat peste picior, acesta

a întrebat: «voi mai avea oare și alt desen afară de acesta?». «Destul și chiar prea mult este și atîta», a răspuns Giotto; «trimiteți-l laolaltă cu celelalte și veți vedea dacă va fi sau nu apreciat». Trimisul, văzînd că nu poate căpăta altceva, a plecat destul de nemulțumit, temîndu-se ca Giotto să nu-și fi bătut joc de el. Cu toate acestea, trimițîndu-i papii celelalte desene și numele celor ce le făcuseră, l-a trimis și pe acela al lui Giotto, povestind însă și chipul în care trăsese acesta cercul, fără să-și miște brațul și fără compas. Din care fapt, papa și mulți alți curteni cunoscători au înțeles cît de mult îi întrecea Giotto în măiestrie pe ceilalți pictori din vremea sa. Ajungînd apoi această întîmplare cunoscută în popor, a luat naștere proverbul: «*Ești mai rotund decît Oul lui Giotto*», folosit încă și astăzi pentru oamenii grosolani. Acest proverb poate fi socotit frumos nu numai pînă la întîmplarea din care a luat naștere dar, și mai mult, prin rostul său, decurgînd din îndoitul înțeles al cuvîntului *tondo*, care, în Toscana, arată și o figură cu desăvîrșire rotundă, dar și o minte înceată și necioplită. Așadar, susnumitul papă l-a chemat la Roma, unde, cinstindu-l cu prisosință și recunoscîndu-i talentul, l-a pus să picteze pe bolta bisericii San Pietro cinci scene din viața lui Cristos²⁰, precum și icoana principală din sacristie²¹; toate acestea au fost lucrate de el cu atîta rîvnă, încît niciodată nu i-a ieșit din mînă o lucrare în tempera mai îngrijită.

Nu după multă vreme însă, murind papa Benedict al IX-lea și fiind ales papă — în Perugia — Clement al V-lea, Giotto a fost nevoit să plece cu noul papă acolo unde-și strămutase acesta curtea, adică la Avignon²², pentru a-i face și acolo cîteva lucrări; o dată sosit acolo a lucrat însă nu numai la Avignon, ci și în multe alte locuri din Franța, numeroase și minunate picturi în frescă și tablouri, care au plăcut nespuse de atît papii cît și întregii curți. De aceea, cînd a terminat, papa, cu multă dragoste, i-a dat drumul să plece, încărcîndu-l cu daruri; de aici s-a înapoiat deci acasă, tot atît de bogat pe cît de acoperit de glorie și de faimă; printre altele, a adus cu sine și portretul acelui papă pe care i l-a dăruit, mai tîrziu, lui Taddeo Gaddi, ucenicul său; iar această înapoiere a lui Giotto la Florența a avut loc în anul 1316²³. Nu i-a fost totuși

dat să se oprească multă vreme în Florența căci, ducîndu-se la Padova, pentru niște lucrări de ale familiei della Scala, a pictat în biserica Santo²⁴ — clădită în vremea aceea — o foarte frumoasă capelă²⁵. De aici a plecat la Verona, unde a executat, în palatul lui *messer Cane*, cîteva picturi precum și portretul acestuia²⁶. O dată terminate aceste lucrări, înapoindu-se în Toscana, a trebuit să se oprească la Ferrara spre a picta, pentru familia nobililor Estensi, în palat și în biserica Sant'Agostino, cîteva lucrări care se văd încă și astăzi²⁷. Între timp, ajungîndu-i la urechi că Giotto se află la Ferrara, Dante, poetul florentin, nu s-a lăsat pînă nu l-a adus la Ravenna, unde se afla el în exil, și a făcut să i se dea să lucreze în frescă, înăuntrul bisericii San Francesco, pentru familia nobililor da Polenta, mai multe picturi pe care Giotto le-a executat cu multă îndemînare²⁸.

În anul 1322, după ce cu un an înainte — spre marea sa durere — murise Dante²⁹, bunul său prieten, s-a dus la Lucca, și la cererea lui Castruccio, pe atunci senior al acestui oraș care era patria sa, a făcut, în biserica San Martino, o icoană înfățișîndu-l pe Cristos înălțîndu-se la ceruri și pe cei patru sfinți ocrotitori ai aceluia oraș³⁰.

După aceasta, înapoindu-se Giotto la Florența, Roberto, regele Neapolelui, i-a scris primului său născut, Carlo, regele Calabriei³¹, care se afla la Florența, să-l trimită cu orice chip pe Giotto la Napoli căci, terminînd de înălțat Santa Chiara, mănăstire de femei și biserică regească, voia să fie împodobită de acesta cu o nobilă pictură. Aflînd că este chemat de un rege atît de lăudat și de vestit, Giotto a plecat deci, mai mult decît bucuros, să-l slujească³² și, o dată ajuns acolo, a pictat în cîteva din capelele pomenitei mănăstiri, o mulțime de întîmplări din Vechiul și Noul Testament. În ce privește scenele din Apocalips pe care le-a pictat în una din numitele capele, au fost (după cît se spune) închipuite de Dante.

Plecînd din Napoli ca să se ducă la Roma, Giotto s-a oprit la Gaeta, unde a trebuit să picteze, în biserica Nunziata, cîteva scene din Noul Testament³³. Terminînd această lucrare și neputînd să nu-i dea ascultare lui *signor Malatesta*, s-a oprit mai întîi cîteva zile la Roma

pentru unele treburi de ale sale, după care a plecat la Rimini, oraș al cărui stăpîn era numitul Malatesta; acolo, în biserica San Francesco, a executat o sumedenie de picturi aruncate mai tîrziu la pămînt și distruse de Gismondo, fiul lui Pandolfo Malatesta, care a zidit din nou pomenita biserică. În mănăstirea din fața acestei biserici a pictat, tot în frescă, povestea fericitei Michelina³⁴, una din cele mai frumoase și desăvîrșite lucrări pe care le-a făcut Giotto vreodată, datorită multelor și minunatele idei pe care le-a avut în timpul lucrului; căci, în afară de frumusețea veșmintelor, grația și voiciunea chipurilor, de-a dreptul uimitoare, se mai află acolo, frumoasă atît cît poate fi o femeie, o tînră care, spre a scăpa de mincinoasa învinuire a adulterului, jură — pe o carte, stînd într-o atitudine uluitoare, cu ochii țintă în cei ai soțului, care o pune să jure din pricina neîncrederii ce i-o însuflă un copil negru, născut de ea, și pe care el în nici un chip nu-l poate socoti a fi al său. Citind pe fața bărbatului disprețul și neîncrederea, femeia — plecîndu-și umilă ochii și fruntea — face cunoscute, celor care o privesc cu cea mai mare atenție, atît nevinovăția și simplitatea sa, cît și nedreptatea ce i-o face bărbatul, punînd-o să jure și înfățișînd-o, pe nedrept, ca pe o destrăbălată. Sentimente la fel de puternice a exprimat pictorul și cînd a înfățișat un om suferind de anumite plăgi: toate femeile care se află în jurul, scîrbite de duhoare, fac niște strîmbături pline de dezgust, de o nemaiîntîlnită expresie.

Sfîrșind lucrările pentru *signor* Malatesta și înapoi, du-se la Florența, fiind rugat de un prior florentin care se afla pe atunci la San Cataldo d'Arimini³⁵, a pictat, pe partea din afară a ușii bisericii, un Sfînt Toma d'Aquino, citindu-le călugărilor săi³⁶. Plecînd de aici, s-a înapoiat la Ravenna și a pictat în frescă, în biserica San Giovanni Evangelista, o capelă mult lăudată³⁷. Revînd apoi la Florența, încărcat de glorie și în plină putere, a pictat în tempera, pe lemn, în biserica San Marco, o Răstignire, mai înaltă decît mărimea naturală, pe un cîmp auriu; această Răstignire a fost așezată în partea dreaptă a bisericii; o alta, la fel cu aceasta, a făcut și pentru biserica Santa Maria Novella³⁸.

În anul 1327, Guido Tarlati da Pietramala, episcop și senior al orașului Arezzo, murind la Massa di Marem-

ma, în vreme ce se înapoia de la Lucca, unde se dusesese să-l viziteze pe împărat, și aducându-i-se trupul la Arezzo, unde i s-a făcut cinstea unei înmormântări deosebit de pompoase, Piero Saccone și Dolfo da Pietramala, fratele episcopului, au hotărât să i se ridice un mormânt de marmură, vrednic de măreția unui asemenea om, păstor sufletesc și lumesc, precum și fruntaș al partidului ghibelin din Toscana. Scriindu-i, așadar, lui Giotto să facă desenul unui mormânt foarte bogat și de cât mai mare cinste, trimițându-i și măsurile, l-au mai rugat apoi să le recomande pe cel mai de seamă sculptor care se afla, după părerea lui, în Italia, ei lăsînd totul — în această privință — pe seama sa. Giotto, care era un om săritor, a făcut desenul și l-a trimis acestora, desen după care s-a și construit mormîntul despre care e vorba ³⁹.

În ziua de 9 iulie a anului 1334, Giotto a început construirea campanile bisericii Santa Maria del Fiore ⁴⁰; săpîndu-se la douăzeci de coți sub pămînt și dîndu-se de apă și de pietriș, temelia a fost pusă acolo, pe un strat de piatră tare; deasupra acestui prim strat s-a turnat o fundație înaltă de doisprezece coți, peste care s-a zidit apoi cu mîna pînă la înălțimea de opt coți.

Cînd a început construcția, adică la punerea temeliei, a venit și episcopul orașului, care, de față aflîndu-se întregul cler și toți magistrații, a pus în chip solemn prima piatră. Ridicarea clădirii continuînd, potrivit planului conceput în acel stil german ⁴¹ folosit pe atunci, Giotto a desenat toate motivele și scenele destinate ornamentației, colorînd planurile cu multă răbdare în alb, negru și roșu, peste tot unde urmau să fie așezate pietrele sau frizele. Lungimea laturilor clădirii în partea de jos era de o sută de coți, adică douăzeci și cinci de coți pentru fiecare perete, iar înălțimea, o sută patruzeci și patru de coți. Și dacă nu-i cumva o minciună — deși eu socot că e foarte adevărat ceea ce a lăsat scris Lorenzo di Cione Ghiberti — Giotto a făcut nu numai planul acestei campanile, ci a și sculptat în marmură o parte din reliefurile în care sînt înfățișate simbolurile tuturor artelor ⁴². Același Lorenzo susține că ar fi și văzut felurite sculpturi făcute de mîna lui Giotto și, îndeosebi, pe cele pentru campanilă; putem crede cu ușurință acest lucru, desenul și fantezia fiind tatăl și mama tuturor acestor arte, nu numai ai uneia singure. Potrivit planului

lui Giotto, această campanilă trebuia să aibă — peste acoperişul care se vede astăzi — un vîrf sau mai bine zis o piramidă, înaltă de cincizeci de coţi; fiind însă vorba de o înrîurire germană şi de un stil învechit, arhitecţii moderni au fost de părere să nu se mai facă, părăndu-lu-se că e mai bine aşa cum se vede astăzi. Pentru toate aceste lucrări, Giotto nu numai că a fost făcut cetăţean florentin, dar a mai primit din partea comunei Florenţa şi o pensie anuală de o sută de florini de aur, ceea ce era destul de mult pentru vremea aceea. A mai fost făcut de asemenea şi conducător al lucrărilor campanilei, dar, cum n-a trăit atît încît să le poată vedea terminate, i-a urmat Taddeo Gaddi ⁴³.

Mergînd din nou la Padova, în afara multor lucrări — şi îndeosebi capele — pe care le-a pictat, a executat în Arena o Glorie lumească, alegîndu-se de pe urma ei cu multă cinste şi folos ⁴⁴. A executat şi în Milano cîteva lucrări, răspîndite prin acel oraş şi ţinute pînă în zilele noastre drept foarte frumoase ⁴⁵. În cele din urmă, înapoiindu-se de la Milano, nu a mai trecut mult şi şi-a încredinţat sufletul Domnului, în anul 1336 ⁴⁶, după ce făcuse în viaţă atîtea şi atîtea lucrări minunate şi se arătase a fi tot atît de bun creştin pe cît de talentat pictor.

A fost îngropat în biserica Santa Maria del Fiore, pe mîna stîngă, cum intri în biserică, unde se află o lespede de marmură albă—ce aminteşte de un om atît de preţuit. Elevii săi au fost Taddeo Gaddi, Puccio Capanna ⁴⁷, Ottaviano da Faenza ⁴⁸, Pace da Faenza ⁴⁹, Guglielmo da Forlì ⁵⁰, Pietro Laurati ⁵¹, Simon Memmi Sanesi ⁵², Stefano Fiorentino ⁵³ şi Pietro Cavallini ⁵⁴, de fel din Roma.

Pînă la urmă, amintirea lui Giotto nu s-a păstrat numai în operele care au ieşit din mîna lui, ci şi în acelea ce au ieşit din mîna scriitorilor din acele vremuri, el fiind cel ce a descoperit din nou adevăratul mod de a picta, pierdut pînă la el ani îndelungaţi; iată de ce, prin grija şi dragostea deosebită arătate de magnificul Lorenzo de' Medici cel bătrîn, şi ca un semn de admiraţie faţă de însuşirile unui asemenea om, s-a hotărît, prin decret public, ca bustul său — sculptat în marmură de deosebit de înzestratul sculptor Benedetto da Maiano ⁵⁵ — să fie aşezat în Santa Maria del Fiore, împreună cu versurile compuse de divinul Angelo Poliziano ⁵⁶, făcîndu-se

aceasta pentru ca toți cei ce s-ar distinge în oricare meserie să poată nădăjdui și ei să aibă parte de aceeași aducere aminte pe care însușirile sale i-au asigurat-o pe deplin lui Giotto:

*Ille ego sum, per quam pictura extinta rerixit,
Cui quam recta manus, tam fuit et facilis.
Naturae deerat nostrae quod defuit arti:
Plus licuit nulli pingere, nec melius.
Miraris turrim egregiam sacro aere sonantem?
Haec quoque de modulo crevit ad astra meo.
Denique sum Jottus, quid opus fuit illa referre?
Hoc nomen longi carminis instar erit*⁵⁷.

¹ Născut în anul 1266 — și nu 1276 cum spune Vasari — Giotto trăiește pînă în anul 1337. Operele sale mai importante sînt: *Navicella* din Roma, capela «dell'Arena» din Padova, frescele din capelele Bardi și Peruzzi din biserica Santa Croce de la Florența, precum și *Madonna* de la Galeria Uffizi. Frescele din Assisi aparțin elevilor săi. Tot Giotto este și autorul campanilei bisericii Santa Maria del Fiore din Florența, la a cărei construcție a lucrat în ultimii doi ani ai vieții sale.

² Prescurtarea numelui Angelotto sau Ambrogiotto.

³ În cătunul Colle, mai exact.

⁴ Pentru toată anecdotică înîlnirii dintre Cimabue și Giotto, Vasari a folosit izvoare anterioare și nu întru totul autentice. Este totuși îndeobște recunoscut că Giotto a fost elevul lui Cimabue.

⁵ După cum s-a putut remarca și pînă acum, Vasari contestă orice valoare artistică atît stilului bizantin cît și celui gotic, pe care — ori de cîte ori are prilejul — le numește grosolane, judecîndu-le, în mod preconcepțuit, de la înălțimea unui anumit ideal de frumusețe propriu epocii sale și ignorînd cu desăvîrșire condițiile economice, politice și sociale care le generaseră.

⁶ Portretul lui Dante se află în fresca de pe peretele din față, la intrare, unde este înfățișat paradisul. Unii cercetători au refuzat să vadă în aceasta o frescă giottescă, în timp ce alții s-au îndoit că ar fi vorba de chipul lui Dante. Astăzi însă, cei mai mulți dintre cercetători sînt de acord că fresca îi aparține lui Giotto și că portretul este al lui Dante.

⁷ Giovanni Boccaccio, *Decameronul* — Ziua a VI-a, nuvela a V-a (București, E.S.P.L.A., 1957, vol. 2, p. 119 și urm.).

⁸ Biserica abației a fost refăcută în secolul al XVII-lea, dar picturile lui Giotto au fost pierdute în întregime.

⁹ În două din aceste capele picturile lui Giotto s-au păstrat, deși — datorită restaurărilor — și-au pierdut în oarecare măsură înfățișarea lor inițială. Picturile celorlalte însă au fost distruse.

¹⁰ Tabloul se află azi în aceeași biserică, în camera novicilor de lângă sacristie. Unii cercetători cred însă că, deși pe rama tabloului scrie: *opus magistri Iocti* (opera maestrului Giotto), acestuia nu-i aparține decât desenul — ca în numeroase alte cazuri — pictura propriu-zisă fiind făcută de Taddeo Gaddi, a cărui «Viață» se află în acest volum.

¹¹ În anul 1772, biserica del Carmine a fost distrusă de un incendiu, în care au pierit și frescele lui Giotto.

¹² Toate picturile executate de Giotto în Arezzo s-au pierdut.

¹³ Frescele din biserica de sus din Assisi s-au păstrat și fac parte din capodoperele artei italiene, chiar dacă nu toate îi pot fi atribuite cu certitudine lui Giotto. Au suferit multe avarii de-a lungul vremii și au fost restaurate.

¹⁴ La bolțile în cruce, zidite în stil gotic, sînt patru vele: e vorba de spațiile triunghiulare formate din încrucișarea muchiilor.

¹⁵ Răpit din Pisa de armatele lui Napoleon, tabloul se află astăzi în Muzeul Luvru din Paris. Unii cercetători înclină însă a vedea în el opera unor elevi de-ai lui Giotto.

¹⁶ În ultima vreme, cercetătorii înclină să-i atribuie aceste fresce lui Taddeo Gaddi și unuia dintre elevii săi, în colaborare cu maestrul din Pisa. De altfel, în prima ediție a «Vieților» sale, Vasari însuși i le atribuia tot lui Taddeo Gaddi. Astăzi n-au mai rămas decât două din ele, restaurate în 1625 de către Stefano Maruscelli.

¹⁷ E vorba de o greșală a lui Vasari: nu Benedict al IX-lea l-a chemat pe Giotto la Roma, ci Bonifacio al VIII-lea.

¹⁸ Treviso, nu Trevisi.

¹⁹ Trăiau în vremea aceea, Duccio di Buoninsegna, Simone Martini, Lippo Memmi și alții.

²⁰ Distruse, ulterior, ca atîtea alte opere din prima bazilică a Vaticanului.

²¹ Comandată lui Giotto, către 1298, de cardinalul Iacopo Gaetano Stefaneschi, al cărui chip este și el înfățișat în tablou, opera aceasta se află și azi în sacristia bisericii San Pietro și-i este atribuită lui Giotto de către majoritatea cercetătorilor.

²² Chemat la Avignon, după 1334, de papa Benedict al XII-lea, (și nu de Clement al V-lea, cum afirmă Vasari) Giotto nu s-a putut duce, deoarece între timp a murit (1337). Cît despre Clement al V-lea, de care vorbește Vasari, el este cel care — în 1309 — a mutat reședința papală de la Roma la Avignon și este succesorul lui Benedict al XI-lea (nu al IX-lea, cum spune Vasari).

²³ Inexact, după cum s-a arătat mai sus.

²⁴ Picturile de aici s-au pierdut.

²⁵ În Padova (poate cu prilejul altei vizite) a executat frescele din sala mare a palatului Lagione, distrus de incendiul din 1420, și a zugrăvit bisericuța Bunavestire, cunoscută mai ales sub denumirile de *capela Scrovegni* (după numele ctitorului) sau *Madonna dell' Arena* (biserica fiind construită pe locul arenei unui amfiteatru antic).

²⁶ Lipsesc cu desăvîrșire informațiile cu privire la activitatea lui Giotto în Verona.

- 27 Nici aceste picturi nu mai există și nici nu se știe nimic despre ele.
- 28 Frescele din biserica San Francesco, din Ravenna, nu s-au păstrat.
- 29 Mort la 14 septembrie 1321.
- 30 Tabloul a dispărut. Nu se cunosc alte informații în legătură cu el.
- 31 Duce de Calabria și nu rege.
- 32 Giotto a fost la Napoli în 1329 și în 1332. Aici, însă, nu se păstrează lucrări care să-i poată fi atribuite.
- 33 Nu mai există.
- 34 Este cunoscut că Giotto a lucrat la Rimini; povestea vieții Sfintei Michelina nu a putut-o însă picta, întrucât aceasta a murit tocmai în 1356, dată la care Giotto era mort de douăzeci de ani.
- 35 Da Rimini.
- 36 Pictura nu mai există.
- 37 Unele dintre fresce s-au păstrat, dar în stare foarte proastă.
- 38 S-au păstrat ambele Răstigniri. Unii cercetători contestă însă că prima iar aparține lui Giotto.
- 39 Lipsesc informațiile care să confirme participarea lui Giotto la construirea acestui mormânt.
- 40 Un decret al Republicii florentine îl numește, la data de 12 aprilie 1334, conducător al construcției Domului, ca și al tuturor celorlalte lucrări ale comunei; temelia campanilei a fost pusă la 18 iulie (nu 9 iulie, cum spune Vasari) 1334.
- 41 Gotic.
- 42 O parte din ele îi sînt atribuite, într-adevăr, lui Giotto; celelalte au fost executate, după desenul său, de Andrea Pisano, (vezi și «Viața» acestuia).
- 43 Taddeo Gaddi nu a participat la înălțarea campanilei din Florența, a cărei construcție — după moartea lui Giotto — a fost continuată de Andrea Pisano și, ulterior, de Francesco Talenti.
- 44 Vezi nota nr. 25.
- 45 Nu s-a păstrat nici una din lucrările executate de Giotto la Milano.
- 46 În ale sale *Cronici florentine*, Villani spune: «Înapoiat de la Milano, maestrul Giotto a părăsit această lume în ziua de 8 ianuarie 1336». Cum însă anul florentin începea cu ziua de 25 martie, trebuie să socotim, deci, ca an al morții, anul 1337.
- 47 Pictorul sienez Puccio Capanna a trăit pe la mijlocul secolului al XIV-lea. Nu există informații precise care să confirme că ar fi fost elevul lui Giotto.
- 48 Lipsesc informații certe cu privire la Ottaviano da Faenza.
- 49 Pace da Faenza este un artist care a lucrat în Faenza, în secolul al XIV-lea. Nici una din lucrările sale nu a ajuns pînă la noi.
- 50 Guglielmo da Forlì sau degli Organi. Nu s-a păstrat nici una din lucrările sale.
- 51 Pietro Lorenzetti, fratele lui Ambrogio, pictor sienez, mort în 1348. Menționat pentru prima oară ca pictor în 1305.
- 52 Vezi «Viața» lui Simone și a lui Lippo Memmi.
- 53 Pictor florentin, născut către 1301 și mort către 1350. Era nepotul lui Giotto.
- 54 Vezi «Viața» lui Pietro Cavallini.
- 55 Vezi «Viața» lui Benedetto da Maiano.

⁵⁶ Angelo Poliziano (1454—1494), cunoscut poet și umanist italian. A trăit la Florența, protejat de Lorenzo il Magnifico de' Medici, care îl prețuia foarte mult.

⁵⁷ *Eu sînt acela prin care, pictura apusă văzută din nou lumina vieții
Și a căruia mîndre, iscusită a fost tot atît cît și născătoare;
De la canoanele artei din fire am știut să nu mă abat
Și dat nu i-a fost nimănui să picteze mai mult sau mai bine ca mine.
Ori, poate, te miră acest minunat foisor în care răsună un clopot de
bronz?*

Tot eu sînt cel ce l-a socotit să se înalțe pînă la stele.

*Sînt eu, Giotto, în sfîrșit. Au, oare, de cea trebuit să spun toate
cîte le-am spus?*

Singur el, numele acesta, va fi cît un cîntec prelung.

(În limba latină, în original).



GIOTTO

ANDREA PISANO

SCULPTOR ȘI ARHITECT

Nu a existat nici o epocă în care arta picturii să înflorească, fără ca sculptorii să nu-și facă și ei, cu strălucire, meșteșugul lor; iar pentru cine știe să vadă, stau mărturie, în această privință, operele tuturor timpurilor; nu încape, de altfel, nici o îndoială că aceste două arte sînt surori, născute o dată, hrănite și îndrumate de același duh. Lucrul acesta se vede și la Andrea Pisano ¹⁾ care, îndeletnicindu-se cu sculptura pe vremea lui Giotto, i-a adus acestei arte — prin cercetările și lucrările sale — asemenea îmbunătățiri, încît în meseria lui și îndeosebi în turnarea bronzului, a fost socotit drept cel mai de seamă artist pe care l-au avut toscanii pînă la el.

Iată de ce operele sale au fost prețuite și puse mai presus decît oricare altele de toți cei care l-au cunoscut și, îndeosebi, de florentini, de dragul cărora nu i-a părut rău să-și părăsească patria, rudele, averea și prietenii. Un mare folos a tras el și de pe urma lipsurilor pe care le avuseseră în sculptură maeștrii dinaintea sa; sculpturile lor erau atît de grosolane și de comune, încît puse, alături de acestea, operele lui Pisano păreau, oricui le vedea, o adevărată minune.

Și soarta a fost, într-o privință, binevoitoare cu truda lui Andrea căci, datorită numeroaselor victorii pe mare cîștigate de pisani, au fost aduse la Pisa multe antichități și coloane, care se află, pînă în ziua de azi, fie în Dom, fie în cimitirul orașului, și care i-au adus o lumină și un folos de care nu a avut parte Giotto, întrucît picturile vechi nu s-au putut păstra la fel ca sculpturile.

Studiind noul fel de a desena al lui Giotto și acele câteva antichități pe care le cunoștea, Andrea a început să lucreze mai bine și să dea opere mult mai frumoase decât o făcuse oricare alt înaintaș al său în această artă. Iată de ce, cunoscându-se talentul, experiența și îndemnarea sa, a fost chemat cu mari stăruințe să vină la Florența, pentru a lucra la ridicarea bisericii Santa Maria del Fiore, unde, după ce se începuse clădirea fațadei cu cele trei uși, se simțea lipsa unor maestri care să execute scenele desenate de Giotto la începutul numitei construcții.

Și fiindcă în tinerețea sa Andrea se îndeletnicise și cu arhitectura, s-a ivit prilejul de a fi folosit și în această artă de către comuna din Florența, căci, murind Arnolfo, iar Giotto fiind plecat, i s-a dat să facă planurile castelului din Scarperia, localitate aflată în Mugello, la poalele Alpilor ². Spun unii (dar n-aș ști dacă-i adevărat) că Andrea a stat la Veneția un an și a sculptat în marmură mai multe statuete, așezate pe fațada bisericii San Marco; se mai spune că pe vremea lui *messer* Piero Gradenigo, doge al acelei republici, ar fi făcut și planurile arsenalului ³. Înapoindu-se Andrea de la Veneția la Florența, orașul, temându-se de sosirea împăratului ⁴, l-a însărcinat să ridice de grabă, pînă la înălțimea de opt coți, acea parte a zidului aflată între San Gallo și poarta Prato; iar în alte părți, tot el a construit bastioane, palisade și alte întărituri din lemn și pămînt, deosebit de sigure ⁵. Fiindcă mai înainte cu trei ani se arătase foarte talentat în turnarea bronzului și se alesese cu nenumărate laude, i s-a încredințat să facă, din bronz, una din ușile bisericii San Giovanni, pentru care Giotto făcuse un minunat desen ⁶. Execuția acestei opere i-a fost încredințată lui, fiindcă ajunsese să fie socotit drept cel mai talentat, mai cu experiență și mai destoinic maestru din toți cîți lucraseră pînă atunci nu numai în Toscana, ci în întreaga Italie. În același timp, a mai lucrat încă, atît tabernacolul altarului cel mare din biserica San Giovanni ⁷, cu cîte un înger de fiecare parte — lucrare socotită, pe drept cuvînt, minunată — cît și acele statuete din marmură, executate după desenele lui Giotto și așezate deasupra ușii campanilei de la Santa Maria del Fiore, ca și acele romburi, foarte lăudate la vremea lor, aflate de jur împrejurul aceleiași campanile și înfățișînd cele șapte

planete, cele șapte virtuți și cele șapte opere ale Mizeriei cordiei⁸. Tot în aceeași vreme a mai făcut și cele trei statui, înalte de cîte patru coți fiecare, așezate în fridele campanilei, sub ferestrele care privesc spre partea unde se află astăzi Orfelinatul⁹, adică spre miazăzi; toate acestea au fost socotite pe atunci mai mult decît izbutite. Pentru a mă înapoia însă de unde am plecat — adică la ușa de bronz — voi spune că pe ea se află sculptate, în basorelief, mai multe scene din viața Sfîntului Ioan Botezătorul — de la naștere și pînă la moarte — lucrate cu multă măiestrie și deosebit de izbutite; și, deși multora li se pare că în aceste scene nu se vede acel frumos desen și acea înaltă artă care sînt de dorit în sculptură, Andrea merită totuși laude neprecupețite, fiind cel dintîi care a început și a dus pînă la capăt, în chip desăvîrșit, o operă din care s-au inspirat cei care au venit după el și au făcut lucrările acelea atît de bine executate, atît de frumoase și de grele ale celorlalte două uși, precum și ornamentația dinafara bisericii. Ușa aceasta a fost așezată la intrarea din mijloc a acelei biserici, rămînînd acolo pînă în ziua în care Lorenzo Ghiberti a făcut-o pe cea care se vede acum, cînd a fost scoasă și dusă peste drum, la intrarea Orfelinatului, unde se găsește încă și astăzi. În vreme ce lucra la această ușă, Andrea a mai executat, pe lîngă lucrările pe care le-am amintit, încă multe altele, dintre care cea mai însemnată este planul bisericii San Giovanni din Pistoia, a cărei temelie a fost pusă în anul 1337¹⁰. În catedrala din Pistoia Andrea a sculptat, în marmură, un mormînt, împodobind racla cu o mulțime de figuri mici, iar partea de deasupra cu altele mai mari¹¹. În acest mormînt se află trupul lui *messer* Cino d'Angibolgi¹² doctor în drept și literat vestit pe vremea sa, după cum mărturisește *messer* Francesco Petrarca în acest sonet:

Piangete donne, e con voi pianga Amore,

ca și în al patrulea capitol din « Trionfo d'amore », unde spune:

*Ecco Cin da Pistoia, Guilton d'Arezzo,
Che di non esser primo par ch'ira aggia*¹³.

Tot pe Andrea l-a mai folosit, în lucrări de arhitectură, și Gualtieri, duce de Atena și tiran al Florenței¹⁴, dîndu-i 202

să lărgească piața și să întărească palatul, punând gratii puternice de fier la toate ferestrele de jos de la primul cat, acolo unde se află astăzi Sala celor două sute.

Pentru același duce, Andrea a mai ridicat și numeroase turnuri deasupra zidului ce înconjură cetatea și, nu numai că a început minunata poartă de la San Friano¹⁵ dar a și dus-o, după cum se vede, la bun sfârșit, înălțînd totodată și zidurile din fața tuturor porților orașului, precum și porțile mici, făcute pentru a putea fi folosite mai ușor de populație. Și fiindcă ducele plănuia să ridice o fortăreață pe înălțimea de la San Giorgio, Andrea i-a executat planul; nu a fost însă de nici un folos, deoarece lucrarea n-a mai fost începută, ducele fiind alungat în anul 1343. Dorința cel înșuflețea pe ducele acesta de a transforma palatul într-un castel fortificat a avut, în mare parte, urmări foarte bune, căci, la ceea ce fusese făcut dintru început sau mai adăugat și altele, în incinta castelului intrînd casele familiei Filippi, turnul și casele familiilor Amidei și Mancini, precum și cele ale familiei Bellalberti.

Pentru truda lui de atîția ani, Andrea s-a bucurat nu numai de cîștiguri însemnate, ci și de onoruri, căci — fiind făcut cetățean florentin de către Signorie — i s-au încredințat slujbe și magistraturi în oraș, iar operele i-au fost prețuite atît în timpul vieții cît și după moarte, negăsindu-se altul care să-l întreacă în meșteșug pînă cînd nu s-au ivit Niccolò, aretinul, Iacopo della Quercia, sienezul, Donatello, Filippo di ser Brunellesco și Lorenzo Ghiberti¹⁶. Andrea s-a stins din viață în anul 1345, în vîrstă de șaptezeci și cinci de ani și a fost îngropat de către fiul său Nino — sculptor talentat — în Santa Maria del Fiore, punîndu-se pe mormînt următorul epitaf:

*Ingenti Andreas jacet hic Pisanus in urna,
Marmore qui potuit spirantes ducere vultus,
Et simulacra Deum mediis imponere templis
Ex aere, ex auro candenti et pulcro elephanto*¹⁷.

¹ S-a născut în jurul anului 1270, la Pontedera, în ținutul Pisei, ca fiu al lui ser Ugolino di Nino, notar. În anul 1330, primește comanda ușilor bisericii San Giovanni din Florența, opera sa prin-

cipală, terminată în 1338. Știm, de asemenea, că, după moartea lui Giotto, a condus lucrările de construcție a campanilei bisericii Santa Maria del Fiore. A avut doi fii — Nino și Tommaso — sculptori ca și el.

Izvorul din care își trage originea arta sa este, fără îndoială, opera lui Giovanni Pisano, marele său înaintaș.

Copiind din cronica lui Villani denumirile celor mai de seamă edificii din vremea aceea, Vasari îi atribuie lui Andrea, fără nici un temei și fără nici un discernămint, numeroase lucrări de arhitectură care n-au nici o legătură cu acesta.

² O hotărâre din 1306, referitoare la această construcție, ne vorbește de Andrea da Pontedera, adică de Andrea Pisano. În anul acela Giotto lipsea, într-adevăr, din Florența, dar Arnolfo di Lapo trăia încă.

³ Nici un document și nici o lucrare cunoscută nu vin să întărească această afirmație pe care, de altfel, Vasari însuși o face cu multă rezervă.

⁴ Henric al VIII-lea (1302—1313), împărat al Germaniei, a întreprins o nereușită campanie în Italia.

⁵ Villani (Cartea a IX-a, cap. al LXXVII-lea) afirmă că această lucrare s-a terminat în 1316.

⁶ Comandată la 9 ianuarie 1330, începută la 12 ianuarie 1330, terminată înainte de 1336. Semnată.

⁷ Tabernacolul acesta, atribuit de Vasari lui Andrea fără nici un temei, a fost făcut în 1313, iar în 1732 a fost înlocuit cu un ornament în stilul secolului al XVIII-lea.

⁸ Statuetele nu-i aparțin lui Andrea, și nici romburile, de altfel, care îi amintesc mai curînd pe elevii săi, decît pe el însuși.

⁹ E vorba de vechea clădire a ordinului della Misericordia, cunoscută mai ales sub denumirea de Bigallo. Cele trei statui despre care vorbește Vasari nu par să fie de mîna lui Andrea. Nu s-a putut stabili cui anume îi aparțin.

¹⁰ Construcția bisericii San Giovanni din Pistoia a început în anul 1300. Andrea nu poate fi socotit în nici un caz autor al ei. În 1338, Cellino di Nese da Siena a fost chemat să continue și să termine construcția acestei biserici.

¹¹ Mormîntul nu este executat de Andrea, ci de un artist necunoscut.

¹² Cino d'Angibolgi (de fapt: dei Sigisbuldi) sau Cino da Pistoia.

¹³ *Plîngeți, femei, și plîngă cu voi și Iubirea, Iată-i pe Cino da Pistoia și Guiston d'Arezzo, Care, nefiind primul, pare a fi furios.*

¹⁴ Decretul din 6 octombrie 1342, al comunei Florența, în care se vorbește de începerea acestor lucrări, nu-l pomenește pe Andrea.

¹⁵ Terminată în 1332.

¹⁶ Vezi «Viețile» lor.

¹⁷ *În urna asta mare, aflatușii a odihnă Andrea Pisano, Care a pus, din marmură, chip viu să zămislească Și să înalțe în mijlocul templelor, ale zeilor statui, Din bronz, din aur strălucitor și din al elefantului fildeș. (În limba latină, în original).*

BUONAMICO BUFFALMACCO

PICTOR FLORENTIN

Buonamico di Cristofano, poreclit Buffalmacco¹, pictor florentin, a fost elevul lui Andrea Tafi și — ca un om șugubăț ce era — e pomenit de messer Giovanni Boccaccio, în al său Decameron², fiind de asemenea prieten bun cu Bruno și cu Calandrino³, pictori tot atât de hazlii și de poznași ca și el; operele sale, răspândite în întreaga Toscană, lasă însă să se vadă că, în ce privește arta picturii, era înzestrat cu multă pricepere. În cele trei sute de «Nuvele» ale sale — ca să începem cu faptele săvârșite de el pe când era încă foarte tânăr — Franco Sacchetti⁴ povestește că, aflându-se Buffalmacco ucenic la Andrea Tafi, acesta — când erau nopțile lungi — obișnuia să se scoale înainte de revărsatul zorilor ca să lucreze, și-i chema și pe ucenici să-i dea o mână de ajutor; necăjit din pricină că era sculat tocmai când îi era somnul mai dulce, Buonamico a stat și a chibzuit cam ce anume să facă pentru ca Andrea să nu se mai scoale atât de devreme ca să lucreze și, în cele din urmă, a izbutit. Căci, găsind el într-o pivniță lăsată în părăsire treizeci de gândaci din cei mari, sau mai bine zis libărci, a prins pe spatele fiecăruia din ei — cu niște ace subțiri și scurte — câte o lumînărică, iar când a sosit ceasul la care obișnuia Andrea să se scoale, a aprins lumînărelele și, printr-o gaură a ușii, a dat drumul gândacilor, unul câte unul, în odaia lui Andrea, care, trezindu-se și fiind tocmai ceasul la care avea năravul să-l cheme pe Buffalmacco, a început să dîrdîie de frică, la vederea acelor luminițe, și, cum era și bătrîn, s-a îngrozit și și-a încredin-

tat sufletul Domnului, pornindu-se pe rugăciuni și psalmi; în cele din urmă, vîrîndu-și capul în așternut, nu l-a mai chemat în noaptea aceea pe Buffalmacco ci a stat așa pînă la ziuă, tremurînd într-una de frică. Dimineața, dîndu-se jos din pat și întrebîndu-l pe Buonamico dacă nu cumva nu văzuse și el cei peste o mie de demoni, acesta i-a răspuns că nu, deoarece stătuse cu ochii închiși, mirîndu-se că nu e chemat la lucru. « Care lucru? zise atunci Tafi. Nu de pictură mi-a ars mie, și află că sînt hotărît să schimb cu orice preț casa ». Noaptea următoare, cu toate că Buonamico n-a mai băgat decît trei gîndaci în odaia lui Tafi, acesta, stăpînit încă de groaza încercată cu o noapte înainte, ba mai văzînd și acești cîțiva diavoli, n-a putut nici să ațipească măcar și, fără să aștepte să se lumineze bine de ziuă, a ieșit din casă, cu gînd să nu se mai întoarcă acolo niciodată, gînd pe care nu și l-a schimbat decît tare cu greu, și numai după ce i-a trimis Buonamico preotul parohiei, care l-a liniștit cum s-a priceput mai bine. Stînd apoi Tafi de vorbă cu Buonamico despre această întîmplare, Buonamico i-a spus: « am tot auzit spunîndu-se că demonii sînt cei mai înverșunați dușmani ai lui Dumnezeu; și, ca urmare, ei trebuie să fie și dușmanii de moarte ai pictorilor, deoarece noi nu numai că-i înfățișăm cît mai urîți cu putință, dar, ceea ce e și mai rău, nu facem nimic altceva decît să pictăm sfinți și sfinte pe ziduri și în tablouri, făcîndu-i astfel pe oameni — în pofida diavolilor — mai cucernici și mai buni; din care pricină urîndu-ne, diavolii — ca unii care au mai multă putere noaptea decît ziua — ne joacă uneori și feste de acestea; iar dacă nu vom părăsi năravul sculatului cu noaptea-n cap, vor face încă lucruri și mai rele ». Cu acestea și cu multe alte cuvinte, Buffalmacco — folosindu-se de ceea ce spusese preotul — s-a priceput să facă în așa fel încît Tafi a încetat să se mai scoale de cu noapte, iar diavolii au încetat și ei să mai umble prin casă cu luminițe. Nu după multe luni însă, ispitit de cîștig și uitînd aproape de teamă, Tafi a început să se scoale iarăși de cu vreme ca să lucreze, chemîndu-l și pe Buffalmacco lîngă el; dar numaidecît au început și gîndacii săi dea tîrcoale, așa că, de frică, a fost nevoit să se potolească, mai ales că și preotul îl sfătuisese să facă așa. Din pricina acestei întîmplări, răspîndită mai tîrziu în

tot orașul, nici Tafi și nici alți pictori n-au mai obișnuit să se scoale noaptea să lucreze. După puțină vreme — cum povestește același Franco Sacchetti — ajungînd un maestru destul de bun, Buffalmacco l-a părăsit pe Tafi și a început să lucreze de unul singur, avînd întotdeauna ce să facă.

Luîndu-și el o casă, în care să și locuiască dar să și lucreze, s-a nimerit să aibă de vecin un meșter lînar destul de înstărit, care, fiind cam prostănac, i se spunea Capodoca⁵ și a cărui nevastă se scula mereu numai la trei după miezul nopții, tocmai cînd Buffalmacco — după ce lucrase pînă atunci — pornea să se odihnească; trecînd apoi la roata de tors, care, se nimerise, din nefericire, să fie așezată tocmai în dreptul patului lui Buffalmacco, își petrecea acolo noaptea întreagă și torcea. Din care pricină neputînd nici să ațipească măcar, Buffalmacco a început să se gîndească la felul în care ar putea să scape de asemenea pacoste. Nu a trecut multă vreme și a băgat de seamă că, dincolo de peretele de cărămidă carel des⁶ părtea de Capodoca, se află vatra ticăloasei vecine, putînd vedea, printr-o gaură tot ce făcea aceasta în jurul focului; așa că punînd la cale o nouă șotie, a găurit o trestie cu un burghiu și, așteptînd ca nevasta lui Capodoca să plece de lîngă foc, băga trestia prin spărtura pe care o descoperise și turna, cu ajutorul ei, în oala vecinei, oricîtă sare dorea; din care pricină, cînd venea acasă, fie la prînz, fie la cină, Capodoca nu putea nici să mănînce și nici să guste, nici ciorba și nici carnea, atît de multă sare era întrînsele.

O dată sau de două ori omul s-a arătat răbdător și a făcut doar puțină gălăgie; apoi, văzînd că vorbele nu foloseau la nimic, a bătut-o în cîteva rînduri pe biata femeie, care era deznădăjduită, avînd credința că săra mîncarea cu destulă grijă. Altă dată însă, pe cînd bărbatul o bătea tot din pricina asta, a încercat să se dezvinovățească; infuriindu-se atunci și mai rău, Capodoca a luat-o iar la bătaie, lovind-o atît de tare încît, începînd ea să țipe din toate puterile, au sosit în goană toți vecinii, atrași de gălăgie; printre ei se afla și Buffalmacco, care, auzind de ce anume își învinuia Capodoca nevasta și în ce chip se dezvinovățea aceasta, i-a spus lui Capodoca: — pe legea mea, cumetre, las-o mai binișor; te plîngi că mîncarea e amarnic de sărată, atît la prînz

cît și seara, dar, eu unul, tare m-aș minuna văzînd că nenorocita asta de femeie mai poate face și ea ceva ca lumea. În ce mă privește, nici nu știu cum de se mai poate ține ziua pe picioare, după ce toată noaptea stă pe lîngă roata asta de tors, fără să doarmă, după socoteala mea, nici măcar o oră. Cată să înceteze cu sculatul ăsta la miezul nopții și o să vezi că, dormind cît are nevoie, o să fie cu creierul limpede și n-are să mai facă asemenea boroboațe. Întorcîndu-se apoi către ceilalți vecini, umflă lucrurile cu atîta pricepere, încît aceștia i-au spus cu toții lui Capodoca să facă întocmai după cum îl sfătuisse Buonamico, deoarece avea dreptate. Capodoca, socotind și el că așa stau lucrurile, i-a poruncit nevastei să nu se mai scoale de cu noapte; și mîncarea a fost de aici înainte potrivită din sare întotdeauna, afară de dățile cînd femeia se mai scula totuși prea devreme, deoarece Buffalmacco turna iarăși sare după pofta inimii, silindu-l astfel pe Capodoca să nu-i mai îngăduie nevastei una ca asta.

La Florența, una din primele lucrări ieșite din mîna lui Buffalmacco a fost pictarea bisericii din mănăstirea de femei din Faenza ⁶, așezată în locul unde se află astăzi cetățuia din Prato ⁷, unde printre alte scene din viața lui Cristos, toate foarte izbutite, a pictat și uciderea, de către Irod, a pruncilor nevinovați, lăsînd, cu multă îndemînare, să se vadă simțămintele care îi însuflețeau atît pe ucigași cît și pe ceilalți: cîteva doici și mame își smulg copiii din mîna ucigașilor, ajutîndu-se cît pot mai bine de mîini, de unghii, de dinți și de tot trupul, în timp ce sufletul le clocotește de furie și de mînie, dar și de nu mai puțină durere.

După terminarea acestei lucrări, a pictat la abația di Settimo, în capela din curte, închinată Sfîntului Iacopo, cîteva scene din viața acestuia; iar pe bolta capelei i-a pictat pe cei patru patriarhi și pe cei patru evangheliști, vrednic de pomenit fiind îndeosebi gestul atît de firesc pe care îl face Sfîntul Luca, atunci cînd suflă în pană ca să iasă cerneală ⁸.

După terminarea celor de mai sus, Buonamico a lucrat două tablouri în tempera pentru călugării de la mănăstirea din Florența; dintre acestea, unul se află în încăperea în care stau cărțile de cîntări ale corului, iar celălalt, dedesubt, în capela cea veche.

A pictat, de asemenea, în frescă, în abația din Florența capela familiilor Giochi și Bastari, de lângă capela cea mare și, cu toate că, mai târziu, capela a trecut în stăpînire a familiei de' Boscoli, a păstrat pînă astăzi picturile în care Buffalmacco a înfățișat, cu multă frumusețe și iscusință, patimile lui Cristos, lăsînd să se vadă pe chipul acestuia — atunci cînd spală picioarele ucenicilor — nețarmurită blîndețe și umilință, iar pe chipurile iudeilor, atunci cînd îl duc la Irod, îngîmfare și cruzime⁹. Iată de ce le putem da cu ușurință crezare celor care spun că atunci cînd voia să trudească cu rîvnă — ceea ce nu se întîmpla prea des — acest pictor poznaș nu era cu nimic mai prejos de nici un alt pictor din vremea sa. Ducîndu-se la Bologna, Buonamico a executat pe bolta capelei familiei Bolognini, din biserica San Petronio, cîteva picturi în frescă, lăsînd însă lucrarea neterminată, din pricini pe care nu le cunosc¹⁰.

Se spune că în anul 1302 a fost chemat la Assisi și — în biserica San Francesco — a pictat în frescă, în capela Santa Caterina, întreaga viață a acestei sînte; toate aceste picturi s-au păstrat de minune, iar cîteva din chipurile care se văd sînt cu adevărat vrednice de laudă¹¹. După terminarea acestei capele, trecînd prin Arezzo, episcopul Guido¹², care auzise că Buonamico era un om plăcut și un pictor de talent, a dorit ca el să se oprească în acest oraș și să-i picteze, în biserica episcopală¹³, capela în care se fac astăzi botezurile.

Același Guido i-a dat să execute, în Domul cel vechi¹⁴, numeroase lucrări, distruse astăzi, purtîndu-se cu el ca și cu un apropiat și credincios slujitor. Tot în Arezzo, Buffalmacco a pictat și frida din capela cea mare a bisericii San Giustino¹⁵.

Scriu unii că, aflîndu-se în Florența, unde putea fi des întîlnit în prăvălia lui Maso del Saggio¹⁶, laolaltă cu prietenii și cu tovarășii săi, Buonamico — împreună cu mulți alții — începu a se îndeletnici cu pregătirea serbării pe care locuitorii din Borgo San Friano o dădeau pe Arno în bărci, în ziua de 15 mai; cu acest prilej, podul Carraia — care era pe atunci de lemn — fiind prea încărcat cu cei ce se înghesuiau la acest spectacol, s-a prăbușit, iar Buonamico — spre deosebire de mulți alții care s-au prăpădit — a scăpat cu viață, și asta numai fiindcă, tocmai atunci cînd s-a prăbușit podul în Arno,

peste decorul construit pe bărci și înfățișînd infernul, se dusesese să caute unele lucruri de trebuință pentru serbare¹⁷. Nu mult după aceasta, fiind chemat la Pisa, Buonamico a pictat în abația San Paolo a Ripa d'Arno¹⁸, aparținînd pe atunci călugărilor din Vallombrosa, pe trei laturi ale bisericii — de la acoperiș pînă la pămînt — numeroase scene din Vechiul Testament, începînd cu facerea omului și mergînd pînă la ridicarea turnului lui Nembrot¹⁹. Pe peretele din dreapta, care se găsește în fața celui unde se află ușa laterală, a pictat cu multă grație, în unele scene din viața Sfintei Nastasia, cîteva femei ale căror veșminte și pieptănături antice sînt pline de farmec și frumusețe.

La această lucrare, Buonamico l-a avut drept tovarăș pe pictorul Bruno di Giovanni — pomenit și el de Boccaccio ca un om de duh — care, după terminarea acestor lucrări, a pictat, în aceeași biserică, altarul Sfintei Ursola, înfățișînd-o în tovărășia fecioarelor²⁰. Cum însă Bruno, lucrînd la această operă, se plîngea că figurile executate de el nu au tot atîta viață ca cele făcute de Buonamico, acesta, ca un om hîtru ce era, îl încredință că figurile acestea nu numai că au să pară vii, dar au să și vorbească dacă are să scrie dedesubt atît cuvintele care ies din gura femeii care se roagă de sfîntă, cît și răspunsul acesteia, precum văzuse în lucrările executate de Cimabue în același oraș. Așa precum i-a plăcut lui Bruno și altor nerozi din vremea aceea, lucrul acesta mai place încă și astăzi unor bătăranii, pe care îi slujesc astfel doar anumiți artiști, neciopliți ca și ei. Operele lui Buonamico plăcîndu-le mult pisanilor, i-au fost comandate, de către intendentul cimitirului, patru picturi în frescă²¹, înfățișînd felurite întîmplări petrecute de la facerea lumii și pînă la construirea arcei lui Noe; într-un ornament care merge de jur împrejurul fiecărei picturi, a pictat, între alte chipuri, și chipul său, cu o glugă pe cap.

În același cimitir, în locul unde se află astăzi mormîntul de marmură al lui Corte²², Buonamico a pictat patimile lui Cristos, cu un mare număr de personaje, călare sau pe jos, în felurite atitudini, pline de frumusețe; a pictat, în continuare, și într-un chip destul de izbutit, învierea și apariția lui Cristos în fața apostolilor²³. Sfirșind aceste lucrări, precum și tot ce cîștigase la Pisa —

și nu fusese de loc puțin — s-a înapoiat la Florența la fel de lipsit ca și la plecare, iar aici, a executat numeroase tablouri și picturi în frescă, despre care însă nu-i nevoie să vorbim mai pe larg.

Între timp, bunului său prieten Bruno — împreună cu care se înapoiase de la Pisa, unde risipiseră totul — i-a fost incredințată execuția câtorva lucrări în biserica Santa Maria Novella; cum însă Bruno nici nu desena prea bine și nici nu avea închipuire prea bogată, Buonamico i-a desenat tot ceea ce acesta a lucrat apoi pe unul din pereții bisericii, în fața amvonului, pe toată întinderea dintre o coloană și alta; e vorba de viața Sfântului Mauriciu și a tovarășilor săi, cărora li s-au tăiat capetele din pricina credinței lor întru Cristos²⁴.

Deși nu prea frumoasă, această pictură — ținând seama de desenul lui Buonamico și de bogăția închipuirii sale — este totuși, în parte, vrednică de a fi lăudată, avându-se în vedere mai ales felurile veșminte, coifuri și alte armuri din acele timpuri; și chiar și eu m-am folosit de acestea în câteva picturi pe care le-am făcut pentru ducele Cosimo și în care era nevoie să fie înfățișați oameni în armuri antice și alte asemenea lucruri din vremea aceea, lucrare care i-a plăcut foarte mult Luminației sale și altora care au văzut-o; de unde se poate vedea cât e de bine să cunoști tot ceea ce au lucrat cei dinaintea noastră, chiar dacă operele lor nu ar fi prea izbutite, și cu cât folos și îndemânare te alegi de pe urma lucrărilor celor care au deschis calea spre minunatele opere ce s-au făcut pînă acum și se mai fac încă și astăzi. În biserica San Giovanni fra l'Arcore se afla o frumoasă pictură făcută de mîna lui Buonamico, înfățișînd patimile lui Cristos; iar printre lucrurile cele mai lăudate din această pictură se află — spînzurat de un copac — un luda, lucrat cu multă pricepere și într-un stil foarte frumos. Deosebit de firesc era, de asemenea, și un bătrîn care-și suflă nasul; iar Mariile, cutremurate de plîns, aveau atîta tristețe pe chipuri și în gesturi, încît erau vrednice de toată lauda, ținînd seamă că — pe vremea aceea — înfățișarea simțămintelor sufletești, cu ajutorul pensulei, nu era atît de ușoară.

În Cortona²⁵, pentru *messer* Aldobrandino, episcopul aceluia oraș, Buonamico a pictat numeroase lucrări și,

îndeosebi, capela și tabloul de pe altarul cel mare din biserica episcopală.

De la Cortona, ducîndu-se din nou la Assisi, Buonamico a pictat, în frescă, în biserica de jos, întreaga capelă a cardinalului spaniol Egidio Alvaro.

În cele din urmă, înapoindu-se la Florența, după ce executase numeroase picturi în toată Marca²⁶, Buonamico s-a oprit la Perugia și a pictat, în frescă, întreaga capelă a familiei Buontempi, din biserica San Domenico, înfățișînd în ea scene din viața Sfintei Caterina, fecioară și mucenică. În biserica San Domenico Vecchio, pe unul din pereți, a pictat, tot în frescă, scena în care Caterina, fiica regelui Costa, vorbește cu cîțiva filozofi pe care îi convinge și îi aduce la credința lui Cristos²⁷. Și, fiindcă această scenă e mai frumoasă decît oricare alta făcută vreodată de el, se poate spune, și pe bună dreptate, că aici Buffalmacco s-a întrecut pe sine însuși. Întors la Florența, Buffalmacco a continuat să execute numeroase lucrări, despre care nu se cade să mai vorbim ca să nu ne lungim prea mult.

Bătrîn și neputincios, sărac lipit pămîntului — ca unul care cheltuisese mai mult decît cîștigase, pentru că așa era firea — a fost trimis la spitalul de la Santa Maria Nuova, din Florența, de către Compagnia della Misericordia, iar după ce a murit — în vîrstă de șaptezeci și opt de ani²⁸ — a fost îngropat în Ossa²⁹ (așa cum se numea acel loc închis, din incinta spitalului, adică cimitirul spitalului), laolaltă cu ceilalți sărmani, în anul 1340³⁰. Presuțuite în timpul vieții sale, operele lui continuă să fie socotite drept lucrări vrednice de laudă pentru vremea aceea.

¹ Lipsesc informații certe, care să îngăduie reconstituirea unei cît de sumare biografii autentice a respectivului pictor florentin; din acest punct de vedere, « Viața » pe care i-a scris-o Vasari este în întregime de domeniul fanteziei. Arătate și de Ghiberti ca fiind ale lui Buffalmacco, frescele din abația din Settignano reprezintă singura lucrare pe care i-o putem atribui, deși cu oarecare rezerve. Unii cercetători încearcă să identifice în Buffalmacco pe acel *maestro di Santa Cecilia* despre care s-a vorbit în « Viața » lui Cimabue.
² Vezi Boccaccio: *Decameronul* (București, E.S.P.L.A., 1957, vol. II. Ziua a opta, nuvelele a treia, a șasea și a opta; Ziua a noua, nuvela a cincea, p. 243 și urm., 357 și urm.).

- ³ Nu există informații sigure cu privire la acești doi pictori.
- ⁴ Cunoscut povestitor italian, născut către 1335, mort către 1400. A trăit în Florența și a scris faimoasele — la vremea lor — *Trei sute de nuvele*. Despre Buffalmacco se vorbește în nuvelele CXCI, CLXI, CLXIX și CXCII.
- ⁵ Cap de gîscă.
- ⁶ Mănăstirea, întemeiată de preafericita Umiltà da Faenza către sfîrșitul secolului al XIII-lea, a fost distrusă în 1529, în timpul asedierii Florenței; cu acest prilej au pierit și frescele lui Buffalmacco.
- ⁷ De fapt «Fortezza da Basso» (Fortăreața de jos), alături de poarta del Prato. I se mai spunea și Cetățuia Sfîntului Ioan Botezătorul.
- ⁸ Distruse toate.
- ⁹ Sau păstrat parțial, după ce stătuseră, sute de ani, acoperite cu un strat de tencuială.
- ¹⁰ Picturile din San Petronio nu sînt ale lui Buffalmacco, fiind executate după moartea acestuia. Biserica a fost începută în 1390, iar capela familiei Bolognini era încă nepictată în anul 1408 (după documente).
- ¹¹ Capela Santa Caterina din Assisi a fost construită în 1376, iar Buffalmacco a murit în preajma lui 1351. Frescele de aici sînt, deci, ale unui alt pictor.
- ¹² Guido Tarlati.
- ¹³ Devenită, după 1561, catedrala orașului. Frescele din capela de care vorbește Vasari s-au pierdut.
- ¹⁴ Dărimat în 1561, din ordinul ducelui Cosimo.
- ¹⁵ Picturi dispărute.
- ¹⁶ Vezi Boccaccio, *op. cit.*, Ziua a VIII-a, nuvela a III-a.
- ¹⁷ Despre această întîmplare vorbește pe larg Villani în *Cronicile sale*, cartea a VIII-a, cap. al LXX-lea. Întîmplarea s-a petrecut în anul 1304.
- ¹⁸ Lucrările din San Paolo a Ripa d'Arno nu s-au păstrat.
- ¹⁹ Aluzie la biblicul turn Babel. Nemrot sau Nemrod a fost un rege legendar al Chaldeei.
- ²⁰ Tabloul se află astăzi în Museo Civico din Pisa.
- ²¹ Nici una din aceste lucrări nu-i aparține lui Buffalmacco, fiind executate, toate, de Piero di Puccio, din Orvieto.
- ²² E vorba de medicul Matteo Corte, al cărui mormînt a fost construit în 1544, din ordinul ducelui Cosimo I.
- ²³ Frescele nu au fost pictate de Buffalmacco.
- ²⁴ Pictura aceasta nu mai există.
- ²⁵ Toate picturile executate de Buffalmacco în Cortona s-au pierdut.
- ²⁶ Regiune, ținut. Există o marcă a Anconei, care — în afară de Ancona — mai cuprindea orașele Ascoli, Macerata, Pesaro și Urbino.
- ²⁷ Nu s-a păstrat nici una din picturile făcute de Buffalmacco în Perugia.
- ²⁸ În prima ediție a «Vieților» scria: «șaizeci și opt de ani».
- ²⁹ Oase (în limba latină în original).
- ³⁰ După conдика companiei pictorilor, Buffalmacco trăia încă în anul 1351.

AMBRUOGIO LORENZETTI

PICTOR SIENEZ

Ambruogio Lorenzetti¹, pictor sienez, s-a arătat deosebit de iscusit mai ales în compoziție și în gruparea personajelor, lucru pentru care stă dreaptă mărturie o pictură executată de el cu multă măiestrie în galeria mănăstirii călugărilor minoriți din Siena, în care a înfățișat călugărirea unui tânăr și chipul în care acesta, împreună cu alții, ajunge în țara sultanului, unde sînt bătuți și osîndiți la furci, spînzurați de un copac și, în cele din urmă, decapitați, adăugîndu-se la toate acestea și o furtună îngrozitoare. Înfățișînd suferințele personajelor, Lorenzetti a arătat în această pictură, cu multă artă și îndemînare, involburarea aerului și furia ploii și a vijeliei; de la el au deprins maeștrii moderni tehnica și principiile unei asemenea descoperiri, datorită căreia — de vreme ce nu fusese cunoscută mai înainte — s-a făcut vrednic de o nesfîrșită recunoștință. Ambruogio a fost un priceput colorist în frescă, dar și în folosirea culorilor în tempera a arătat o mare îndemînare și ușurință, după cum se vede în tablourile făcute pentru micul spital Mona Agnesa din Siena², care vădesc o compoziție nouă și plină de frumusețe. A mai pictat, de asemenea, într-una din sălile cele mici ale palatului Signoriei din Siena întâmplări din războiul de la Asinalunga³ precum și Pacea care i-a urmat⁴; în același loc a mai lucrat și o cosmografie⁵, desăvîrșită pentru acele vremuri, precum și opt fresce în diferite tonuri de verde, executate cu multă îngrijire⁶. Se spune că ar fi trimis și la Volterra o pictură în tempera, care

a fost foarte lăudată în acel oraș⁷; iar la Massa, lucrînd, împreună cu alții, frescele unei capele și un tablou în tempera, le-a arătat tuturor acestora cît de mare talent avea el în arta picturii și de cîtă pricepere dădea dovadă⁸; tot în frescă a pictat, de asemenea, capela cea mare a bisericii Santa Maria din Orvieto⁹. După aceste lucrări s-a dus la Florența și — ca să le facă voia unor prieteni desai săi, care doreau să-i cunoască felul de a lucra — a pictat un tablou pentru biserica San Procolo, iar într-o capelă, cîteva mici scene din viața Sfîntului Nicolae¹⁰. Această lucrare, pe predela căreia și-a făcut și chipul, a fost pricina pentru care, în anul 1335, a fost chemat la Cortona, din porunca episcopului degli Ubertini, pe atunci căpetenie a aceluia oraș; aici, în biserica Santa Margherita — înălțată cu puțin înainte, în vîrfurile muntelui, pentru călugării din ordinul Sfîntului Francisc — a pictat jumătate din bolți și din pereții lăuntrici, dar atît de bine încît, deși distruse aproape în întregime de vreme, chipurile pictate de el păstrează încă și astăzi o mare frumusețe, stînd mărturie că artistul trebuie să se fi bucurat de o meritată prețuire¹¹. Sfirșind această lucrare, Ambruogio s-a înapoiat la Siena, unde și-a trăit cu cinste restul zilelor sale.

¹ Nu se cunoaște anul nașterii pictorului Ambrogio Lorenzetti. Se știe numai că i se mai spunea și del Lorenzetto și că s-a născut la Siena, unde a și murit, din pricina ciumei, în anul 1348, o dată cu fratele său, pictorul Pietro Laurati.

I se pot atribui, cu certitudine, următoarele lucrări: două busturi, aflate în Muzeul Bandini din Florența, patru scene din viața Sfîntului Nicolae, aflate în Galeria Uffizi din Florența (1332), frescele din Palazzo Pubblico din Siena (1338—1339), precum și *Madona* din același palat (1340), *Isus Cristos* de la Uffizi (1342) și *Bunăvătirea* de la Pinacoteca din Siena.

² Din toate aceste tablouri nu s-a păstrat decît *Intrarea în biserică*, pictată în 1342, și aflată, astăzi, la Uffizi.

³ Lucrarea nu-i aparține lui Ambrogio. De altfel, bătălia de la Asinalunga a avut loc în 1363.

⁴ E vorba de Sala Păcii din Palazzo Pubblico din Siena, unde Ambrogio a pictat, între altele, o alegorie a Păcii, considerată drept capodopera sa.

⁵ Azi pierdută. Se pare că fusese pictată în 1344.

⁶ S-au pierdut. Fuseseră pictate în 1345.

⁷ Și aceasta s-a pierdut.

⁸ Frescele nu mai există. Tabloul, de o mare frumusețe, s-a păstrat și se află în Palatul Comunal. Înfațișează o Fecioară cu pruncul în brațe, stînd pe un tron înalt, înconjurată de numeroși îngeri și sfinți.

⁹ Nu-i aparține lui, ci pictorului Ugolino di Prete Ilario, care a terminat-o în 1378.

¹⁰ Nu s-a păstrat nici una din operele lucrate la Florența.

¹¹ Este vorba, probabil, de episcopul Ranieri degli Ubertini. Din frescele pictate în Cortona nu a mai rămas însă nici una.

PIETRO CAVALLINI

PICTOR ROMAN

Trecuseră multe veacuri de cînd Roma era lipsită de gloria pe care o dau literele, armele, științele și artele, cînd — din voia Domnului — s'a născut în ea Pietro Cavallini¹, petrecîndu-se aceasta tocmai în vremea în care Giotto — dînd din nou viață picturii — trecea drept cel mai mare dintre pictorii Italiei.

Ca unul care fusese, deci, ucenic al lui Giotto și lucrase cu acesta la acea *Navicella* de mozaic din biserica San Pietro², Cavallini a fost cel dintîi care, după Giotto, a dat strălucire acestei arte și a început să se arate vrednic ucenic al unui atît de mare maestru, încă de cînd a lucrat cele cîteva picturi — astăzi stricate de vreme — aflate deasupra ușii sacristiei din Araceli³, precum și numeroasele fresce din biserica Santa Maria di Trastevere. Mai tîrziu, lucrînd în mozaic⁴ capela cea mare și fațada aceleiași biserici, a arătat că și fără ajutorul lui Giotto se pricepe să lucreze în mozaic — de la început pînă la sfîrșit — tot atît de bine ca în pictură.

Îl s'a mai dat să picteze și porțiunea dintre ferestre a pereților lăuntrici din biserica San Pietro; între altele, i'a făcut aici — într-o mărime uriașă, față de ceea ce se obișnuia în vremea aceea — pe cei patru evangheliști, lucrîndu-i în cea mai desăvîrșită frescă, precum și pe sfinții Petru și Pavel; în naos a lucrat, de asemenea, o mulțime de figuri, amestecînd tot timpul maniera deprinsă de la Giotto cu cea grecească, la care ținea nespus. Și se știe că, plăcîndu-i să dea cît mai mult relief figurilor, nu a cruțat nici una din sforțările pe care le poate face un om.

După terminarea acestor lucrări, Pietro a venit în Toscana, pentru a cunoaște atît operele celorlalți ucenici ai maestrului său, Giotto, cît și pe ale acestuia însuși, cu care prilej a pictat, în biserica San Marco din Florența, mai multe figuri care nu se mai văd astăzi, biserica fiind spoită cu alb; a scăpat numai Bunavestire, care stă acoperită, alături de ușa cea mare a bisericii⁵.

Întorcînduse apoi la Roma și trecînd prin Assisi, unde voia nu numai să vadă acele clădiri și opere atît de strălucite, săvîrșite de maestrul său și de cîtiva dintre tovarășii săi de învățătură, ci să lase acolo și cîte ceva făcut de mîna sa, a lucrat în frescă, în biserica de jos a Sfîntului Francisc, lîngă sacristie, o Răstignire pe cruce a lui Isus Cristos⁶, cu călăreți de diferite nații, înarmați cu tot felul de arme și îmbrăcați cu veșminte variate și ciudate.

În biserica Santa Maria din Orvieto, în care se află prea sfînta relicvă a Corporalului⁷, același Pietro a lucrat, tot în frescă și cu multă sîrguință, cîteva scene din viața lui Isus Cristos și patimile trupului său; după cît se spune, această lucrare a făcut-o⁸ pentru *messer Benedetto*, fiul lui *messer Buonconte Monadelschi*, căpetenie — ba chiar tiran — al acestui oraș. Unii susțin, de asemenea, că Pietro a făcut și cîteva sculpturi, care i-au izbutit, căci se arăta a fi talentat în tot ceea ce se apuca să facă; crucifixul care se află în marea biserică a Sfîntului Pavel, dinafara Romei, este lucrat și el tot de mîna sa⁹.

Pietro a fost foarte sîrguincios în toate și a căutat, pe cît a putut, să se acopere de cinste și să-și cîștige faimă în artă.

Elev al său a fost Giovanni da Pistoia¹⁰, care a executat, în patria sa, unele lucrări de mică însemnătate.

Cavallini a murit la Roma, în vîrstă de optzeci și cinci de ani, dintr-o răceală căpătată pe urma umezelii zidurilor lîngă care lucra, mai ales că nuși întrerupea nicio dată munca.

Picturile sale datează cam din anul 1364¹¹. A fost îngropat cu mare cinste în biserica Sfîntului Pavel, dinafara Romei, punîndu-se următorul epitaf:

*Quantum Romanae Petrus decus addidit urbi
Pictura, tantum dat decus ipse polo*¹².

¹ Pictorul Pietro Cavallini s-a născut la Roma în preajma anului 1250 și a murit în jurul lui 1330. Mozaicurile din biserica romană Santa Maria in Trastevere și din biserica San Paolo, precum și frescele din biserica Santa Cecilia in Trastevere (descoperite în 1899) dovedesc că Pietro Cavallini a fost un mare artist al vremii sale și că Giotto — departe de a-i fi fost maestru, cum susține Vasari — a putut foarte bine să-i fie elev, sau măcar să se fi inspirat, în primele sale lucrări, din opera acestuia. Se știe cu certitudine că a lucrat și la Napoli, pentru Carol de Aragon.

² Vezi mai sus. Lipsesc date care să confirme colaborarea celor doi maeștri.

³ Ara Coeli (biserică din Roma), pe Campidoglio.

⁴ Mozaicurile de aici au fost comandate, în 1290, de cardinalul Bartolomeo Stefaneschi și reprezintă câteva scene din viața Fecioarei Maria.

⁵ Este restaurată. Tabloul care o acoperea a fost ridicat. Nui aparține însă lui Cavallini.

⁶ Aparține lui Pietro Laurati (Lorenzetti), fratele lui Ambrogio Lorenzetti. Există și astăzi.

⁷ Pinză sfințită pe care pune preotul potirul.

⁸ Nu el, ci Ugolino di Prete Ilario, împreună cu alți pictori.

⁹ Pierdut.

¹⁰ Giovanni da Pistoia (de fapt: Giovanni di Bartolommeo Cristiani) a lucrat la Pistoia și la Pisa. Un tablou de-al său, pictat în 1390, se păstrează într-un oratoriu de lângă Montemurlo. Nu se știe dacă i-a fost sau nu elev lui Cavallini.

¹¹ Inexact. A murit în preajma anului 1330.

¹² *Împodobește azi, Pietro, ale cerului stele*

Tot atât cât a împodobit și orașul Romei.

(În limba latină, în original).

SIMONE ȘI LIPPO MEMMI ¹

PICTORI SIENEZI

Cel mai mare noroc al lui Simone a fost acela de a trăi în vremea lui *messer* Francesco Petrarca și de a i se întâmpla să-l întâlnească, la curtea din Avignon, pe acest atât de îndrăgostit poet, dornic de a avea chipul *madonnei* Laura făcut de mîna maestrului Simone; de aceea, căpătîndu-l — frumos precum dorise — a veșnicit amintirea pictorului în două sonete, din care unul începe astfel:

*Per mirar Policeto a prova fiso
Con gli altri, che ebber fama di quell'arte* ².

Iar celălalt:

*Quando giunse a Simon l'alto concetto,
Ch'a mio nome gli pose in man lo stile* ³.

Și adevărat este că aceste două sonete, precum și faptul că l-a amintit într-una din scrisorile sale către cei de acasă ⁴, aflată în cartea a cincea care începe cu *Non sum nescius* ⁵, au adus bieteii vieți a maestrului Simone mai multă faimă decît iar fi adus vreodată toate operele sale, căci acestea au să dispară cîndva, în vreme ce scrierile unui asemenea bărbat vor înfrunta veacurile de-a pururi.

Sienezul Simone Memmi a fost, așadar, un pictor de seamă, unic în vremea sa și foarte prețuit la curtea papii; iată de ce, după moartea maestrului său, Giotto — pe

care îl urmăsea la Roma⁶, atunci când acesta fusese chemat să execute corabia de mozaic și alte lucrări — avînd el de făcut o Fecioară Maria, în porticul bisericii Sfîntului Petru, precum și pe Sfinții Petru și Pavel, pe partea dinafară a zidului dintre arcadele porticului, acolo unde se află conul de pin turnat în bronz⁷, a imitat felul de a picta al lui Giotto, iar din pricina laudelor care i s'au adus cu acest prilej, îndeosebi pentru chipul în care l'a înfățișat pe un paracliser de la Sfîntul Petru, care aprinde, cît se poate de firesc, făcliile unora din aceste personaje⁸, a fost chemat apoi, cu multă stăruință, la curtea papală de la Avignon⁹, unde a pictat numeroase tablouri și fresce, silindu-se ca operele să nu rămîină cu nimic mai prejos de faima numelui său.

Înapoiat la Siena și bucurîndu-se de mare încredere și deci de multă trecere, i s'a dat să picteze în frescă, într-o sală din palatul Signoriei, o Fecioară Maria înconjurată de numeroase personaje, pe care a executat-o în chip desăvîrșit, atrăgîndu-și laude fără număr și mult folos¹⁰. Chemat apoi la Florența de conducătorul ordinului Sfîntului Augustin, Simone a pictat sala de consiliu a călugărilor de la Santo Spirito, vădind o mare putere de plăsmuire și o minunată pricepere în executarea chipurilor omenești și a cailor, după cum dovedește scena patimilor în care toate amănuntele arată a fi fost lucrate de el cu iscusință, cu tact și cu un farmec nespus. Se văd tîlharii dîndu-și duhul pe cruce, suflul celui bun fiind dus de îngeri în cer cu mare bucurie, în vreme ce sufletul celui ticălos, însoțit de diavoli, se îndreaptă, smucit din toate părțile, spre chinurile iadului.

Aproape în aceeași vreme a mai executat și un tablou în tempera, înfățișînd o Sfîntă Fecioară și un Sfînt Luca, împreună cu alți sfinți; tabloul se găsește astăzi în capela familiei de' Gondi din Biserica Santa Maria Novella, și este semnat cu numele său¹¹.

După aceasta, Simone a pictat trei pereți ai sălii de consiliu a călugărilor din aceeași Santa Maria Novella, înfățișînd Religia și ordinul Sfîntului Dominic, cel ce a luptat împotriva ereticilor, închipuiți de pictor ca o haită de lupi care atacă niște mioare, în vreme ce, sărind în apărarea acestora, o mulțime de cîini, tărcăți

cu alb și negru, resping și nimicesc lupii. Mai sînt încă și alți cîțiva eretici care, lăsîndu-se convinși de felurite argumente, sfîșie cărțile și se spovedesc, căindu-se; iar sufletele acestora pătrund astfel prin poarta raiului, unde se află numeroase persoane ce se îndeletnicesc cu felurite treburi. În ceruri se vede preaslăvirea sfinților și a lui Isus Cristos; iar în lumea de aici rămîn deșartele plăceri și bucurii, înfățișate prin chipuri omești și îndeosebi prin femei, care stau jos; printre acestea se află și *madonna* Laura a lui Petrarca, pictată în mărime naturală și îmbrăcată în verde, cu o mică flacăra între piept și gură. Tot în mărime naturală se află înfățișat aici și *messer* Francesco Petrarca, pe care Simone l-a pictat pentru a împrespăta, în operele sale, faima aceluia care îl făcuse nemuritor. Ca simbol al Bisericii Universale a pictat biserica Santa Maria del Fiore, dar nu așa cum arată ea astăzi, ci așa cum se vedea în planul și desenele pe care arhitectul Arnolfo le lăsase ca îndreptar pentru cei ce aveau să continue construcția după el; din pricina lipsei de grijă a conducătorilor lucrărilor bisericii Santa Maria del Fiore, nici urmă n-ar mai fi rămas din aceste planuri dacă Simone nu ni le-ar fi lăsat pictate în această operă ¹².

În lăuntrul cimitirului din Pisa, deasupra porții principale, Simone a lucrat în frescă o Sfîntă Fecioară ridicată la ceruri de către un cor de îngeri, care cîntă din gură și din instrumente cu atîta vioiciune, încît pe chipurile lor se pot observa toate acele strîmbături pe care obișnuiesc muzicanții să le facă atunci cînd cîntă din gură sau din vreun instrument, ca să tragă — de pildă — cu urechea la zgomote, să deschidă gura în felurite chipuri, să-și înalțe ochii spre cer, să-și umfle obraji, să-și îngroașe gîtul și, în sfîrșit, să săvîrșească toate mișcărilor obișnuite în muzică. Dedesubtul acestei Înălțări la ceruri, a pictat, în trei fresce, cîteva scene din viața Sfîntului Ranieri, pisanul. În prima, sfîntul apare sub chipul unui tînăr care cîntă din psalterion, în vreme ce în juru-i dansează cîteva fete, frumoase, îndeosebi, prin trăsăturile chipurilor, ca și prin veșmintele și podoabele potrivite acelor vremuri; puțin mai la o parte, același Ranieri — pe care fericitul Alberto, pustnicul, îl dojenește pentru asemenea viață desfrînată — poate fi văzut cîtînd în jos, cu ochii în

roșiți de plîns, și căindu-se din tot sufletul de păcatele sale, în vreme ce, din înalturi, Dumnezeu, învăluit într-o lumină cerească, îi arată că e gata să-l ierte. În a doua frescă, Ranieri își împarte avuțiile la sărmani, și dînd apoi să se urce în corabie, este înconjurat de o ceată de săraci, schilozi, femei și copii, care-i ies înainte, îi cer de pomană și-i mulțumesc, cu multă dragoste. În aceeași frescă, sfîntul este înfățișat în clipa cînd, primind în biserică mantia de pelerin, stă în fața Sfintei Fecioare care, înconjurată de numeroși îngeri, îi arată că se va odihni în biserica sa din Pisa; toate aceste personaje au vioiciune și sînt frumoase la chip. În a treia frescă, sfîntul este înfățișat de Simone la înapoierea de peste mări, după șapte ani, arătînd că a petrecut trei păsimesi în Țara sfîntă și că, în vreme ce stă în corul unei biserici, pentru a asculta sfînta slujbă — la care iau parte, între alții, numeroși copii care cîntă — este ispitit de către diavol; acesta este însă alungat atît de puternica hotărîre a lui Ranieri de a nu jigni pe Domnul, cît și datorită ajutorului dat de un personaj în care Simone a întruchipat Statornicia și care-l silește pe străvechiul dușman să plece nu numai adînc rușinat ci și foarte înspăimîntat, ținîndu-și capul între mîini, în vreme ce fuge neputincios, cu ochii în pămînt și umerii strînși, rostind vorbele care se văd ieșindu-i din gură: « Nu mai pot ». În sfîrșit, tot în această frescă îl vedem pe Ranieri pe muntele Tabor, unde, ingenuncheat, îl zărește ca prin minune pe Cristos, plutind în văzduh întovărașit de Moise și de Ilie; toate lucrurile pe care le-am spus despre această lucrare și altele pe care le trec sub tăcere arată că Simone a fost foarte original și că își însușise mijloacele cele mai potrivite pentru a compune cu ușurință figuri în stilul acelei epoci¹³.

După terminarea acestor trei fresce, a mai făcut încă două tablouri în tempera, în același oraș, ajutat fiind de fratele său Lippo Memmi¹⁴, care îl mai ajutase atît la pictarea sălii de consiliu a călugărilor din Santa Maria Novella, cît și la alte lucrări. Acesta din urmă, deși nu a fost la fel de înzestrat ca Simone, a urmat, pe cît lău ajutat puterile, felul de a picta al acestuia și, în tovărășia lui, a lucrat multe fresce în biserica Santa Croce¹⁵.

din Florența; a mai lucrat, de asemenea, pentru Frații Predicatori, tabloul de la altarul cel mare din biserica Santa Caterina¹⁶ din Pisa, iar în biserica San Paolo din Ripa d'Arno, în afara mai multor minunate fresce, tabloul în tempera care se află astăzi deasupra altarului celui mare, avînd pictate pe el chipurile Sfintei Fecioare, ale Sfinților Petru, Pavel, Ioan Botezătorul și ale altor sfinți; pe acest tablou l-a iscălit Lippo cu numele său¹⁷.

Înapoiindu-se la Siena, patria lor, Simone a început o pictură uriașă, deasupra porții de la Camollia, înfățișînd încoronarea Sfintei Fecioare, cu un număr nesfîrșit de personaje; atins însă de o crîncenă neputință, lucrarea a rămas neterminată¹⁸, iar el, biruit de greutatea bolii, a părăsit lumea aceasta în anul 1345¹⁹, spre adîncă durere a întregului oraș și a fratelui său Lippo, care i-a făcut un mormînt vrednic de cinste în biserica San Francesco, terminînd apoi multe lucrări pe care Simone le lăsase neisprăvite.

Lippo a fost un desenator destul de bun, după cum o dovedește, în cartea noastră, pustnicul acela care citește, stînd cu picioarele încrucișate; a mai trăit încă doisprezece ani, executînd numeroase lucrări în întreaga Italie și, îndeosebi, două tablouri în biserica Santa Croce din Florența²⁰. Și, fiindcă felul de a lucra al acestor doi frați se aseamănă îndestul, operele lor se pot deosebi între ele prin aceea că Simone se iscălea, în partea de jos a lucrării, astfel: *Simonis Memmi Senensis opus*, iar Lippo, lăsînd deoparte propriul său nume și neținînd să folosească o latină prea căutată, semna: *Opus Memmi de Senis me fecit*²¹.

Deasupra mormîntului lui Simone a fost așezat acest epitaf: *Simoni Memmio pictorum omnium omnis aetatis celeberrimo. Vixit ann. LX mens. II d. III*²². După cum se vede în cartea noastră despre care am pomenit mai sus, Simone nu a fost un prea bun desenator; a avut însă o originalitate firească și i-a plăcut mult să facă portrete după natură, iar în aceasta a fost socotit drept cel mai bun maestru al timpurilor sale, încît signor Pandolfo Malatesti l-a trimis pînă la Avignon ca să-i facă portretul lui messer Francesco Petrarca, la cererea căruia a făcut mai tîrziu, spre marea sa laudă, portretul *madonnei* Laura.

¹ Simone Martini s-a născut la Siena, în jurul anului 1284. În 1322 s-a căsătorit cu sora lui Lippo Memmi, iar în 1339 a plecat la Avignon, unde a și murit, în 1344.

Lucrări cunoscute sînt: frescele din Palazzo Pubblico din Siena (1328), unde se află și cunoscuta *Maestà*, pictată ceva mai de vreme și *Bunavestire* pe care a pictat-o, împreună cu Lippo Memmi, pentru catedrala din Siena și care se află astăzi în Galeria Uffizi. Lippo Memmi, fiul pictorului Memmo di Filippuccio, este pomenit în documentele anilor 1317—1347. A fost colaboratorul și cumnatul lui Simone Martini. A pictat, în 1317, sala de consiliu din Palazzo Pubblico din San Gimignano, iar în 1347 a lucrat la Avignon. Sînt semnate de el: *Maestà* și *Bunavestire* de la Uffizi, *Maddonna della Misericordia* din Domul din Orvieto.

² *Țintea, cu îndrjire, pe Policlet săl mire
Și pe alții care'n arta aceast-au fost vestiți.*

(Petrarca, *Sonete [In vita]*, sonetul 49.)

(Policlet, sculptor și arhitect grec din secolul al V-lea î.e.n.)

³ *Cînd ia venit lui Simon ideea genială
Cum numele-mi, în mînă, penelul ia fost pus.*
(Petrarca, idem, sonetul 50).

⁴ Petrarca: *Ad familiares* (Celor de-acasă).

⁵ *Știu.* (În limba latină, în original).

⁶ Simone nu a fost niciodată elevul lui Giotto, ci un adevărat continuator, pe linia tradiției seneze, al lui Duccio di Buoninsegna și al celorlalți maeștri.

⁷ E vorba de conul de pin, de dimensiuni uriașe, mutat — la clărimarea vechii catedrale a Sfîntului Petru — în «Giardino della pina» (Grădina conului de pin) din Vatican. Azi se află în firida făcută anume pentru el, de Bramante. Amintit și de Dante în *Infern*, cîntul al XXXI-lea, versurile 58 și următoarele.

⁸ Nici una din aceste picturi nu s-a păstrat.

⁹ A plecat la Avignon în februarie 1339, întovărășit de fratele său Donato, pictor și el, care l-a ajutat în lucrările sale.

¹⁰ Marea frescă din sala de consiliu a palatului Signoriei din Siena — una din cele mai bune lucrări ale lui Simone — s-a păstrat.

¹¹ Nici una din aceste lucrări nu s-a păstrat.

¹² Socotite vreme îndelungată opera lui Simone Martini, frescele din capela spaniolă (Capellone degli Spagnuoli) sînt astăzi atribuite, pe bună dreptate, lui Andrea da Firenze și elevilor săi.

¹³ Nici una din frescele de la cimitirul din Pisa nu este pictată de Simone, ci de Lippo Memmi care a lucrat *Maica Domnului* și de Andrea da Firenze care a făcut *Viața Sfîntului Ramieri*.

¹⁴ De fapt cumnatul său.

¹⁵ Frescele din Santa Croce nu s-au păstrat.

¹⁶ Tabloul de pe altarul cel mare din biserica Santa Caterina s-a păstrat. A fost lucrat în 1320, dar numai de Simone, așa cum arată semnătura: *Symon de Senis me pinxit* (Simone din Siena m-a pictat).

¹⁷ Toate aceste lucrări s-au pierdut.

¹⁸ Pictura nu s-a păstrat.

¹⁹ Simone a murit la Avignon, în iulie 1344, după ce, în ultima zi a lunii iunie, a aceluiași an, își făcuse și testamentul.

²⁰ Ambele tablouri s-au pierdut.

²¹ Simone nu a semnat niciodată astfel (*Opera sienezului Simone Memmi*) ci Simonis Martini. Tot astfel, Lippo a semnat întotdeauna cu numele său întreg.

²² Lui Simone Memmi, cel mai renumit dintre pictorii tuturor timpurilor. A trăit șaiszeci de ani, două luni, trei zile. (În limba latină, în original).



TADDEO GADDI

După moartea lui Giotto, care-l ținuse în brațe la botez și care — după moartea tatălui său, Gaddo — îi fusese maestru vreme de douăzeci și patru de ani (precum scrie Cennino di Drea Cennini², pictor din Colle di Valdelsa), Taddeo, fiul florentinului Gaddo Gaddi, a fost socotit drept unul din cei mai de seamă pictori ai vremii sale și drept cel mai bun dintre elevii lui Giotto; a executat primele sale lucrări cu o mare ușurință, mai curînd moștenită decît căpătată prin în-deletnicire artistică, în capela sacristiei din biserica Santa Croce din Florența, unde, împreună cu ceilalți tovarăși ai săi, elevi ai răposatului Giotto, a pictat cîteva scene din viața Sfintei Maria Magdalena, care se disting prin frumusețea chipurilor și prin atît de ciudatele și stră-lucitele costume din vremea aceea³. În capela familiilor Baroncelli și Bandini, unde Giotto executase și el un tablou în tempera⁴, Taddeo a pictat în frescă, pe perete, cîteva scene din viața Fecioarei, socotite ca foarte frumose⁵. În mănăstirea Santo Spirito⁶, pe două arcade de lîngă sala de consiliu a călugărilor, a executat două picturi, dintre care una îl înfățișează pe Iuda cînd îl vinde pe Cristos, iar cealaltă, ultima cină pe care acesta din urmă a luat-o împreună cu apostolii. În aceeași mănăstire, deasupra ușii refectoriului, Taddeo a pictat un Cristos răstignit și cîțiva sfinți; aceste picturi arată limpede că, dintre toți cîți au lucrat aici, el a fost adevăratul imitator al felului de lucru al lui Giotto, față de care a păstrat întotdeauna cea mai adîncă venerație.

Cu multă iscusință a pictat, de asemenea, un tablou și predela altarului celui mare al bisericii San Stefano del Ponte Vecchio ⁷, iar în oratoriul bisericii San Michele in Orto a lucrat deosebit de frumos un tablou înfățișând un Cristos mort, pe care îl plîng cele două Marii, în vreme ce Nicodim îl așază în mormînt, cu multă cucernicie ⁸.

În biserica Fraților de' Servi a pictat capela San Niccolò — a familiei dal Palagio — cu scene din viața acestui sfînt și a arătat limpede, printr-o corabie pe care a pictat-o cu deosebit talent și pricepere, cît de bine cunoștea frămîntarea vijelioasă a mării și furia furtunii, cu marinarii care golesc corabia, aruncînd mărfurile, în vreme ce, la orizont, se ivește Sfîntul Nicolae și se scapă de primejdii ⁹.

Chemat la Pisa de către Gherardo și Bonaccorso Gambacorti, a lucrat în frescă — în biserica San Francesco — capela cea mare, înfățișînd, în culori foarte frumoase, scene din viețile Sfînților Francisc, Andrei și Nicolae. Pe boltă, ca și pe peretele din față, se află papa Honoriu, confirmînd regulile ordinului Sfîntului Francisc ¹⁰; tot aici, Taddeo și-a pictat și chipul său din profil, cu capul acoperit de o glugă; în partea de jos a picturii stau scrise aceste cuvinte: *Magister Taddeus Gaddus de Florentia pinxit hanc historiam Sancti Francisci et Sancti Andreae et Sancti Nicolai, anno Domini MCCCXLII de mense augusti* ¹¹.

Înapoindu-se la Florența a continuat apoi, pentru Comună, ridicarea bisericii Or San Michele ¹² și, fără a dăuna cu ceva planului pe care îl lăsase Arnolfo, a înlocuit pilaștrii *loggiei* ¹³, făcuți mai întîi din cărămidă, prin alții din piatră tăiată și bine lucrată, hotărînd ca deasupra *loggiei* să se construiască o clădire cu două bolți, care să slujească drept loc de păstrare a proviziilor de grîu strînse de poporul și Comuna din Florența. Pentru ca această lucrare să poată fi terminată, breasla mătăsarilor, căreia i fusese încredințată sarcina construcției, a poruncit să se plătească biruri pentru piață și pentru tîrgul de grîu, precum și alte biruri mai puțin însemnate. De mult mai mare folos a fost însă faptul că — datorită unei minunate hotărîri — s-a poruncit ca fiecare breaslă din Florența să înalțe, pe cheltuiala ei, un pilastru, iar într-o fîridă a acestuia să fie așezată

statuia sfântului, patron al breslei; de asemenea, ca în fiecare an, de sărbătoarea acestui sfânt, conducătorii breslei să meargă să ceară de pomană și să se țină toată ziua acolo prapurele și însemnele breslei, dar ca pomenile adunate să fie ale Maicii Domnului pentru ajutorarea celor nevoiași. Și fiindcă, în anul 1333, o mare revărsare de ape, pricinuită de distrugerea zăgazului de la Ognisanti, smulsele parapetele podului Rubaconte, dărîmase castelul Altafronte, nu mai lăsase din Podul Vechi decît cei doi pilaștri de la mijloc, distrusese în întregime podul Santa Trinità — în afara unui pilastru, care era și el sfărîmat — și mai lăsase doar jumătate din podul Carraia, cei care conduceau pe atunci orașul au socotit că nu e bine ca locuitorii de dincolo de Arno să întîmpine atîtea greutăți la înapoierea lor acasă, trebuind să treacă peste apă cu bărcile; de aceea, l-au chemat pe Taddeo Gaddi — în vreme ce maestrul său Giotto se afla plecat la Milano — și i-au cerut să facă desenul și planurile pentru Podul Vechi, dîndu-i în grijă să-l ridice în așa fel încît să fie cît se poate de trainic și de frumos; iar el fără a ține seama de cheltuieli sau de trudă, l-a construit cu acei pilaștri puternici și cu acele bolți pline de măreție care se văd încă și astăzi, numai din pietre cioplite cu dalta, pe care se află patruzeci și patru de prăvălii — cîte douăzeci și două de fiecare parte — spre marele folos al Comunei, care scotea în fiecare an chirii în sumă de opt sute de florini.

Această lucrare, care a costat șaiszeci de mii de florini de aur, nu numai că l-a îndreptățit atunci pe Taddeo să primească laude nesfîrșite, dar este și astăzi vrednică de admirația noastră, căci — fără a pomeni de alte înundații — podul nu a fost clintit din loc nici măcar de aceea din 13 septembrie 1557, care a distrus podul Santa Trinità, a făcut să se prăbușească două din arcadele podului Carraia, sfărîmînd, în cea mai mare parte, podul Rubaconte, și făcînd și alte numeroase pagube însemnate. Și, într-adevăr, oricum te-ai gîndi, tot trebuie să te minunezi dacă ții seama că pomenitul Pod Vechi — cu toate că e atît de îngust — a înfruntat neclintit și cu atîta tărie năvala apelor, a buștenilor și a resturilor smulse din tot felul de dărîmături.

Tot în aceeași vreme, Taddeo a construit și podul Santa Trinità, terminat — deși nu în chip tot atît de

fericit — în anul 1346, cheltuindu-se pentru el douăzeci de mii de florini de aur; spun că nu în chip tot atât de fericit întrucît, nefiind la fel cu Podul Vechi, s-a prăbușit în întregime, în urma inundației din anul 1557. Tot sub conducerea lui Taddeo — și în același timp — a fost înălțat și podul de lîngă San Gregorio, întărit cu țărui, după ce i s-au dăruit doi dintre pilaștri, spre a mări suprafața orașului către piața de'Mozzi și a clădi — cum s-a și făcut — morile care se află acolo și astăzi. În vreme ce se făceau toate aceste lucrări sub conducerea și după planurile sale, Taddeo, neîncetînd să picteze, a lucrat la tribunalul din Mercanzia Veche, unde — dînd dovadă de o închipuire plină de poezie — i-a înfățișat pe cei șase judecători principali ai acestui tribunal stînd și privind cum Adevărul — îmbrăcat într-un vâl care de-abia îi acoperă trupul gol — smulge limba Minciunii, înveșmîntată în negru ¹⁴. În partea de jos a tabloului se află scrise aceste versuri:

*La pura Verità, per ubbidire
Alla santa Giustizia che non tarda,
Cava la lingua alla falsa bugiarda* ¹⁵.

Dedesubtul acestei scene, stau următoarele versuri:

*Taddeo dipinse questo bel rigestro,
Discepol fu di Giotto il buon maestro* ¹⁶.

La Arezzo ¹⁷ i s-au încredințat cîteva lucrări în frescă, pe care Taddeo, ajutat de elevul său Giovanni da Milano ¹⁸, le-a executat cum nu se poate mai frumos; tot astfel sînt și cele cîteva scene din viața Sfîntului Ioan Evanghelistul, pe care le-a pictat pe pereții bisericii, precum și alte lucrări executate în același oraș și pe care cei pricepuți în artă le recunosc a fi de mîna lui Taddeo. În capela Sfîntului Sebastian din biserica Sant'Agostino, alături de sacristie, a pictat cîteva scene din viața acestui martir și pe Cristos stînd de vorbă cu doctorii; aceste opere sînt atât de bine lucrate și atât de desăvîrșite, încît este o adevărată minune să privești frumusețea și varietatea tonurilor, ca și gingășia coloritului.

La Casentino, în biserica del Sasso della Vernia, a pictat capela în care Sfîntul Francisc a primit stigmatul, ajutat

fiind în lucrările mai mărunte de Iacopo di Casentino, care i-a devenit, cu acest prilej, elev ¹⁹. Sfirșind această operă, sa înapoiat — împreună cu Giovanni da Milano — la Florența, unde au executat atît în oraș cît și în împrejurimi, numeroase tablouri și picturi în frescă, de mare valoare; o dată cu trecerea timpului, a cîștigat și a agonisit mult, fiind socotit de către toată lumea drept un om înțelept și iscusit; din această agoniseală se trag, de altfel, atît bogăția cît și noblețea familiei sale.

Tot el a pictat și sala de consiliu din biserica Santa Maria Novella, lucrare încredințată lui de superiorul mănăstirii care i-a dat și subiectul ²⁰. Adevărat este însă că, fiind vorba de o lucrare mare și că, deschizîndu-se, tocmai în vremea în care se înălțau schelele, sala de consiliu de la Santo Spirito — spre marea cinste a lui Simone Memmi, care o pictase — superiorul a dorit să-i încredințeze și lui Simone jumătate din această lucrare; despre toate acestea a vorbit și cu Taddeo, care sa arătat foarte mulțumit, căci îl iubea nespus de mult pe Simone, împreună cu care ucenicise la Giotto și care-i fusese întotdeauna prieten și tovarăș iubitor. Ah, suflete cu adevărat nobile! Fără dușmănie, ambiție sau pizmă, vă iubeați frățește unul pe altul, bucurîndu-se fiecare de faima și de gloria prietenului, ca și cum ar fi fost vorba de el însuși!

În aceeași Santa Maria Novella, deasupra peretelui din mijloc al bisericii, Taddeo l-a pictat și pe Sfîntul Ieronim ²¹, îmbrăcat în veșminte de cardinal; avea o adîncă pioșenie față de acest sfînt pe care-l alesese drept ocrotitor al casei sale; mai tîrziu, după moartea lui Taddeo, fiul său Agnolo a pus să se facă — pentru urmașii săi — chiar aici, dedesubtul acestui tablou, un mormînt acoperit cu o placă de marmură împodobită cu armele familiei de'Gaddi.

Ajuns în vîrstă de cincizeci de ani, și fiind doborît de niște friguri cumplite, Taddeo a părăsit lumea aceasta în anul 1350 ²², hotărînd ca fiii săi Agnolo și Giovanni să învețe pictura, și lăsîndu-i în grija lui Iacopo di Casentino — pentru ai învăța cum să se poarte — și în aceea a lui Giovanni da Milano, pentru însușirea măiestriei în artă.

Taddeo a păstrat toată viața felul de a picta al lui Giotto, pe care însă nu l-a îmbunătățit prea mult în afară

de colorit, al său fiind mai proaspăt și mai viu decât cel al lui Giotto.

Înmormântat de fiii săi Agnolo și Giovanni în biserica Santa Croce, în mormântul construit de el pentru tatăl său, Gaddo²³, Taddeo a fost proslăvit în versuri de poeții din vremea aceea, ca unul care se făcuse vrednic de aceasta, atât prin felul său de viață cât și prin faptul că — în afara picturilor — dusesse la bun sfârșit și numeroase clădiri de mare folos pentru orașul său; mai mult însă decât pentru toate, se făcuse vrednic de slavă pentru că supraveghease cu grijă și râvnă terminarea clopotniței de la Santa Maria del Fiore²⁴, după desenele lăsate de maestrul său, Giotto. Epitaful care i-a fost făcut lui Taddeo sună precum urmează:

*Hoc uno dici poterat Florentia felix
Vivente: at certa est non potuisse mori*²⁵.

¹ Nu se cunoaște data nașterii lui Taddeo Gaddi. Se știe numai că a murit în anul 1366.

² Cennino Cennini este autorul unui prețios *Tratat despre artă* — pe care Vasari l-a folosit și îl citează adesea în legătură cu condițiile de lucru ale artiștilor în secolul al XIV-lea.

³ Pictarea capelei sacristiei din Santa Croce (capela Rinuccini) nu a fost făcută de Taddeo Gaddi ci de Giovanni da Milano, după cum arată documentele și stilul. Datează din anul 1365.

⁴ Acest tablou îi aparține, în cea mai mare parte, lui Taddeo Gaddi.

⁵ Pictate între 1332 și 1338 de Taddeo. Există încă.

⁶ Picturile din mănăstirea Santo Spirito nu s-au păstrat.

⁷ Tabloul nu s-a păstrat.

⁸ Lucrarea se află acum la Academia de arte frumoase din Florența, dar unii cercetători i-o atribuie pictorului Niccolò di Pietro Gerini.

⁹ Frescele din biserica Fraților de'Servi nu s-au păstrat.

¹⁰ N-au mai rămas decât frescele bolții, înfățișându-i pe cei patru întemeietori de mari ordine religioase.

¹¹ *Maestrul Taddeo Gaddi din Florența a pictat această întâmplare din viețile Sfinților Francisc, Andrei și Nicolae, în Anul Domnului 1342, luna august. (În limba latină, în original).*

¹² Nu avem date certe cu privire la activitatea de arhitect a lui Taddeo Gaddi. Atribuirea lucrărilor de la Or San Michele, ca și a tuturor celorlalte lucrări de arhitectură, este îndoielnică.

¹³ *Loggia* este opera lui Francesco Talenti și a fiului său Simone.

¹⁴ Nici una din aceste fresce nu mai există.

¹⁵ *Curatul adevăr, spre ai da ascultare
Sfintei Dreptăți — care pe nimeni n-amină —
Smulge limba prefăcutei minciuni.*

¹⁶ *Acest frumos tablou Taddeo l-a pictat,
El, lângă maestrul Giotto, ca ucenic a stat.*

¹⁷ Frescele din Arezzo nu s-au păstrat.

¹⁸ Giovanni da Milano (Giovanni di Iacopo di Ovido da Raverzaio) este amintit, pentru prima oară, în documentele florentine din anul 1350. Ca lucrări autentice trebuie considerate frescele din capela Rinuccini, din biserica florentină Santa Croce. Nu se știe sigur dacă i-a fost sau nu elev lui Taddeo.

¹⁹ Iacopo di Casentino a trăit în secolul al XIV-lea. Nu se cunoaște anul nașterii. Apare înscris în condica Companiei pictorilor din Florența în anul 1351.

²⁰ E vorba de Capela spaniolă a bisericii Santa Maria Novella. Vezi și «Viața» lui Simone și Lippo Memmi.

²¹ Nici această pictură nu mai există.

²² În 1366. În acest an se vorbește despre el, pentru ultima dată, într-un document din 29 august. Către sfârșitul aceluiași an, soția sa, Francesca, este menționată într-un act public ca văduvă. Taddeo era în vârstă de aproximativ șaiszeci și șase de ani.

²³ Mormîntul nu mai există.

²⁴ Inexact. După moartea lui Giotto (vezi și «Viața» acestuia) construcția a fost continuată de Andrea Pisano, iar apoi de Francesco Talenti.

²⁵ *Florența, fericită, să-și spună a putut, atîta cît trăi:*

Sînt sigură că tu nu vei putea muri.

(În limba latină, în original).

ANDREA ORCAGNA

PICTOR, SCULPTOR ȘI ARHITECT FLORENTIN

Rareori se întâmplă ca un om deosebit de înzestrat într-o meserie să nu poată învăța cu ușurință o alta, mai ales dintre cele care seamănă cu prima, și avînd, toate, cam același izvor; așa s-au petrecut lucrurile cu florentinul Orcagna ¹, care — după cum se va spune mai jos — a fost și pictor, și sculptor, și arhitect, și poet. Născut la Florența, acesta a început să învețe sculptura încă de copil, stînd sub îndrumarea lui Andrea Pisano ², vreme de cîțiva ani; după aceea, avînd o închipuire bogată și dorind să execute compoziții cu subiecte istorice, a prins să învețe cu multă rîvnă desenul, ajutat fiind și de firea lui, care tindea să facă din el un artist universal; dar, cum un lucru aduce după sine un altul, încercînd să picteze în tempera și în frescă, îndrumat fiind și de fratele său, Bernardo Orcagna ³ a izbutit atît de bine, încît acesta l-a luat să lucreze, împreună cu el, viața Sfintei Fecioare în biserica Santa Maria Novella, pe pereții capelei celei mari, care pe vremea aceea aparținea familiei de' Ricci. O dată terminată, această operă a fost socotită ca fiind foarte frumoasă; cu toate acestea, nepăsarea celor care au avut a se îngriji de capelă a făcut ca acoperișul să se distrugă — nu după mulți ani — iar lucrarea să fie stricată de apă; de aceea, după cum vom arăta cînd va fi nevoie, ea este astăzi schimbată; ajunge, deocamdată, să spunem că Domenico Grillandai ⁴, care a pictat-o din nou, a folosit, și încă destul de mult, ceea ce rămăsese merituos din lucrarea lui Orcagna; în aceeași biserică, acesta, tot în tovărășia fratelui său Bernardo, a mai pictat în frescă și capela degli Strozzi ⁵, aflată lîngă ușa sacristiei și a clopotniței.

Pe unul din pereții acestei capele, la care se urcă pe o scară de piatră, el a pictat Gloria paradisului, cu toți sfinții în el, veșmintele și podoabele fiind cele obișnuite în vremea aceea. Pe peretele din fața acestuia a pictat Infernul cu bolgiile, cercurile și celelalte amănunte descrise de Dante, pe care Andrea îl studiasse cu pasiune. Îndemnați de fama operelor lui Orcagna, care erau foarte mult lăudate, cei care conduceau pe atunci Pisa i-au dat să picteze, în cimitirul din acel oraș, o parte dintr-o fațadă, așa cum pictaseră, înaintea sa, Giotto și Buffalmacco⁶. Pe peretele dinspre Dom, alături de patimile lui Cristos pictate de Buffalmacco, Andrea, apucându-se de lucru, a pictat o Judecată universală, cu câteva născociri după gustul său; în colț, lucrând prima scenă, a înfățișat în ea nobili de toate vremelnicele stări, adânciți în plăcerile acestei lumi, în mijlocul unei pajiști înflorite, umbrită de numeroși portocali ce alcătuiesc o fermecătoare pădure; deasupra ramurilor acestora se află câțiva amorași care, zburînd în cerc deasupra unui mare număr de femei tinere, trag în ele cu arcul; acestea sînt pictate toate, după cît se vede, după chipul unor nobile doamne de pe atunci (din pricina îndelungatei vremi care a trecut de atunci, acestea nu mai pot fi recunoscut); alături de ele, mulți bărbați nobili, tineri și vîrstnici, stau și ascultă muzica și cîntecele și privesc dansurile gingașe ale băieților și ale fetelor, care se bucură din plin de iubirea lor. Printre acești nobili, Orcagna l-a făcut pe Castruccio, senior al orașului Lucca, un tînăr cu o preafrumoasă înfățișare. În cealaltă parte a tabloului, pictorul a înfățișat, în vîrfurile unui munte înalt, viața celor care — împinși de căință și de dorința de a se mîntui — au părăsit lumea, refugiîndu-se pe muntele acela plin de sfinți schivnici care-l slujesc pe Domnul, dedîndu-se, cu aceeași rîvnă, feluritelor lor îndeletniciri.

Și fiindcă știa că pisanilor le plăcuse ideea lui Buffalmacco — care pusese personajele pictate de Bruno în San Paolo a Ripa d'Arno să vorbească, scriind cuvintele ca și cum le-ar fi ieșit din gură — Orcagna și-a umplut toată această parte a operei cu asemenea cuvinte care, în cea mai mare parte, nici nu se mai înțeleg, din pricina trecerii timpului.

Așa, de pildă, pe câțiva bătrîni prăpădiți, îi pune să spună:

*Dacchè prosperitate ci ha lasciati,
O morte! medicina d'ogni pena,
Deh vieni a darne ormai l'ultima cena! ⁷*

Mai sînt și alte cuvinte ce nu se înțeleg, precum și versuri în limba veche, compuse (după cîte am aflat) chiar de Orcagna, care, îndeletnicindu-se și cu poezia, a făcut și cîteva sonete.

După aceasta, pictînd Judecata de apoi, Orcagna l-a așezat pe Isus Cristos în înalt, deasupra norilor, în mijlocul celor doisprezece apostoli ai săi, judecîndu-i pe vii și pe morți; scena arată — într-un chip deosebit de frumos și cu multă vioiciune — pe de o parte deznădejdea și durerea celor condamnați care, plîngînd, sînt tîrîți în infern de către demonii furioși, iar, pe de altă parte, bucuria și mulțumirea celor buni, pe care o ceată de îngeri, conduși de arhanghelul Mihail, îi duce, ca pe niște aleși, de-a așază de-a dreapta preafericiților. Și este, într-adevăr, păcat, că dintr-o lipsă a scriitorilor, din această mulțime de magistrați, cavaleri sau alți seniori care au fost pictați după natură, nu cunoaștem numele aproape nici unuia; se spune, de pildă, că un papă care se vede acolo n-ar fi altul decît Inocențiu al IV-lea, prietenul lui Manfredi ⁸. Terminînd lucrarea aceasta și cîteva sculpturi în marmură, executate — spre marea sa cinste — în biserica Madonei de lîngă Ponte Vecchio ⁹, Andrea l-a lăsat pe fratele său Bernardo ¹⁰ să picteze singur, în cimitir, un Infern, după descrierea făcută de Dante (această pictură a fost stricată în anul 1530, cu prilejul reparării ei de către Sollazzino ¹¹, pictor din vremea noastră), iar el s-a înapoiat la Florența unde, în mijlocul bisericii Santa Croce ¹², în dreapta, pe o mare parte de perete, a pictat în frescă aceleași lucruri pe care le pictase în cimitirul din Pisa, fără a schimba altceva decît chipurile înfățișate, pictîndu-i aici atît pe unii din prietenii săi cei mai scumpi — pe care i-a așezat în paradis — cît și pe unii din dușmanii săi — pe care i-a așezat în infern. Printre cei buni se vede, pictat din profil, în mărime naturală și cu coroana pe cap, papa Clement al VI-lea, cel care a scurtat jubileul ¹³ de la o sută la cincizeci de ani, care a fost prieten al florentinilor și a îndrăgit mult picturile pe care i le făcuse Orcagna. Tot printre cei buni se află și *maestro* Dino del

Garbo, medic de seamă pe vremea aceea, ținut de mînă de către un înger și îmbrăcat așa cum obișnuiau să se îmbrace pe atunci doctorii, iar pe cap avînd o beretă roșie, împodobită cu blană de veveriță; numeroase alte personaje pictate aici nu mai pot fi însă recunoscute.

Printre cei osîndiți — și asta fiindcă îi pusese o dată sechestru — l-a pictat și pe Guardi, portărel al comunei Florența¹⁴, tîrît de diavol cu un cîrlig, putînd fi recunoscut după cei trei crini roșii pe care îi are pe bereta albă, așa cum purtau pe atunci portăreii și alți slujbași de soiul acesta. Tot acolo i-a pictat și pe notarul și pe judecătorul care i-au stat împotriva în aceeași pricină. Alături de Guardi se află Cecco d'Ascoli¹⁵, vestit vraci din vremurile acelea, iar ceva mai sus, adică în mijloc, se afla un călugăr fățarnic, care iese dintr-un mormînt și vrea să se furișeze printre cei buni, în vreme ce un înger îl descoperă și îl împrîncește între cei osîndiți.

În afară de Bernardo, Andrea mai avea încă un frate, numit Iacopo, care se îndeletnicea cu sculptura¹⁶, dar cu puțin folos; făcînd pentru aceasta, din cînd în cînd, desene sau modele din pămînt, Andrea a dorit să execute ceva în marmură, ca să vadă dacă și mai amintește regulile acestei arte, cu care, după cum am mai spus, se îndeletnicise la Pisa; și, astfel, apucîndu-se de treabă cu rîvnă, a căpătat o experiență pe care, după cum vom arăta, o va folosi mai tîrziu cu multă cinste.

S-a apucat apoi să studieze cu toată sîrguința arhitectura, gîndindu-se să se folosească și de aceste cunoștințe, atunci cînd va fi nevoie. N-a avut o idee rea, căci, în anul 1355, cumpărînd comuna Florenței casele cîtorva cetățeni — vecine cu palatul — pentru a mări piața și a construi un adăpost în care locuitorii orașului să se poată retrage pe timp de ploaie sau de iarnă, continuînd a se îndeletnici cu treburile cu care se îndeletniceau în aer liber atunci cînd nu-i oprea vremea rea, sau cerut nume roase desene în vederea construirii în acest scop, a unei *loggia*¹⁷ de o neobișnuită mărime și frumusețe, aproape de palat, precum și a unei tarapanale, adică a unui loc unde să se bată monedele; între aceste desene, făcute de cei mai de seamă maeștri din oraș, cel al lui Orcagna a fost aprobat și primit de toată lumea, socotindu-se a fi cel mai desăvîrșit, cel mai frumos și cel mai plin de măre-

ție din toate; din ordinul Signoriei și al comunei și după planurile lui Orcagna a fost începută marea *loggia* din piață, pe temeliile zidite pe vremea ducelui de Atena, iar construcția ei, din pietre cioplite și foarte frumos îmbinate, a înaintat deosebit de repede.

Noi pentru acele vremuri au fost însă arcele bolților, zidite nu în ogivă, cum fusese obiceiul pînă la el, ci într-un chip nou, foarte lăudat — ca niște semicercuri frumoase și pline de grație — construcția fiind terminată în scurtă vreme, sub conducerea lui Andrea; și dacă s-ar fi avut grijă să fie așezată alături de San Romolo, iar vîntul de miazănoapte să-i bată în spate, ceea ce nu s-a făcut, poate, pentru a nu încurca ușa palatului, ar fi ieșit o construcție pe cît de frumoasă, pe atît de folositoare întregului oraș, în vreme ce așa, din pricina vîntului aprig, nici nu se poate sta iarna în ea.

Și fiindcă, îndeletnicindu-se cu una din cele trei meserii ale sale, nu se îndepărta niciodată de celelalte, în timp ce se construia *loggia* a făcut o pictură în tempera¹⁸ cu multe personaje în mărime naturală, iar pe predelă cu personaje mici, pentru aceeași capelă a familiei Strozzi în care, împreună cu fratele său Bernardo, mai executase unele lucrări în frescă. Părîndu-i-se că acest tablou ar fi putut să vorbească despre meșteșugul său mult mai bine decît ar fi putut-o face lucrările sale în frescă, și-a scris numele după cum urmează: *Anno Domini MCCCCLVII Andreas Cionis de Florentia me Pinxit*¹⁹.

Ceva mai tîrziu, strîngînd o mare sumă de bani din pomenile și daniile făcute pe vremea molimei din 1348 în cinstea icoanei Sfintei Fecioare, episcopii parohiei Or San Michele au hotărît să înalțe în jurul acestei icoane o capelă, sau — mai bine zis — un tabernacol, făcut din marmură felurit cioplită și împodobit, cît mai din belșug, cu pietre prețioase, mozaicuri și ornamente de bronz, pentru a întrece astfel, atît ca execuție cît și ca material, orice altă lucrare de aceeași mărime făcută pînă atunci. În acest scop, comanda i-a fost dată lui Orcagna — recunoscut drept cel mai de seamă artist al vremii sale — iar el a făcut atîtea desene, încît pînă la urmă unul din ele, fiind mai bun decît toate celelalte, le-a plăcut episcopilor. De aceea, încredinșîndu-i-se lui lucrarea, aceștia s-au lăsat cu totul pe seama judecății și părerilor sale. Dînd celelalte lucrări în grija

feluriților sculptori veniți din mai multe ținuturi, Orcagna a oprit, pentru el și fratele său, executarea tuturor sculpturilor pe care — după ce le-a terminat — le-a îmbinat și le-a înzidit cu multă pricepere, fără mortar, ci numai cu praznuri din aramă lipite cu plumb, pentru ca marmurile șlefuite și strălucitoare să nu se păteze. Și deși este gândită în maniera germană²⁰, această lucrare are atîta grație și este atît de bine proporționată în felul ei, încît ocupă cel dintîi loc printre lucrările acelor vremi, deosebit de frumos executată fiind mai cu seamă îmbinarea personajelor înalte cu cele mărunte, precum și îngerii și profeții din jurul Fecioarei, lucrați în semirelief. Uimitoare sînt și cingătorile turnate din bronz și șlefuite cu îngrijire, care — înconjurînd întreg tabernacolul — îl strîng și-l întăresc în așa fel, încît îl fac să fie la fel de puternic și de trainic pe cît este de frumos. Cît de mult s-a trudit însă pentru a-și arăta agerimea minții sale, într-o epocă atît de grosolană, se vede dintr-o scenă executată în semirelief, pe partea din spate a acestui tabernacol²¹ unde i-a înfățișat pe cei doisprezece apostoli, înalt fiecare de cîte un cot și jumătate, privind în sus, spre Sfînta Fecioară — aflată într-un medalion — care se înalță la ceruri, înconjurată de îngeri. Într-unul din acești apostoli și-a cioplit, în marmură, propriul său chip, bătrîn, precum și era, cu barba rasă, cu gluga trasă pe cap și cu fața rotundă și turtită. Afară de aceasta, în partea de jos a marmurii, a săpat următoarele cuvinte: *Andreas Cionis pictor florentinus oratorii archimagister extitit hujus, MCCCLIX*²². După cum s-a aflat, zidirea acestei *loggia* și a tabernacolului de marmură a costat nouăzeci și șase de mii de florini de aur²³, cheltuiți cu foarte mare folos, căci arhitectura, sculpturile și celelalte ornamente fac ca această construcție să fie tot atît de frumoasă ca oricare alta din acea vreme, iar pentru toate cîte a înfăptuit, numele lui Andrea Orcagna n-a pierit și nu va pieri niciodată. Pe picturile sale, avea obiceiul să scrie: *Fece Andrea di Cione scultore*²⁴ iar pe sculpturi: *Fece Andrea di Cione pittore*²⁵, voind ca pictura să se recunoască în sculptură, iar sculptura în pictură. Și fiindcă îi plăcea să facă versuri, Andrea — bătrîn fiind — a scris cîteva sonete închinat lui Burchiello²⁶, tînar de tot pe vremea aceea. În cele din urmă și-a sfîrșit zilele în anul 1389²⁷ — în vîrstă de șaizeci de ani — fiind

duș, cu multă cinste, de la casa sa, aflată pe vechea uliță de'Corazzai, pînă la mormînt.

¹ Andrea Orcagna, pe care-l chema, de fapt, Andrea di Cione Arcagnuolo, s-a născut înainte de anul 1308 și a murit după 1368. Frații săi Nardo (Leonardo), Iacopo și Matteo au lucrat împreună cu el multe dintre operele de pictură și sculptură care i se atribuie. A executat, cu certitudine, tabernacolul din Or San Michele (prin cipala sa lucrare de sculptură, la care a fost ajutat și de fratele său Matteo), precum și picturile din Capela Strozzi, aflată în biserica Santa Maria Novella din Florența, cîteva fresce în biserica Santa Maria Maggiore tot din Florența, ca și frescele din biserica Santa Croce. Despre activitatea sa ca arhitect există foarte puține date.

² Unii comentatori socot că ar fi greu de crezut ca Andrea să fi studiat sculptura încă de copil și că mai degrabă va fi fost inițiat în pictură de fratele său Nardo, iar în sculptură, mult mai tîrziu, de un alt artist, care nu putea fi însă Andrea Pisano. De altfel, Orcagna s-a și înscris mai întîi ca pictor (cître 1343), iar ca sculptor deabia în 1352, cînd Andrea Pisano nici nu mai trăia.

³ Nu Bernardo ci Leonardo, prescurtat Nardo, după cum apare din documente.

⁴ Între 1485 și 1490. Frescele lui Nardo erau anterioare anului 1358. Cu privire la Domenico Grillandai (Ghirlandaio) vezi și «Viața» sa.

⁵ Frescele lui Nardo, din capela Strozzi, reprezintă una din cele mai originale opere ale secolului al XIV-lea italian.

⁶ Nici Giotto, nici Buffalmacco și nici Orcagna nu au pictat în cimitirul din Pisa. Nu s-a putut încă stabili cu certitudine cărui artist îi aparțin aceste fresce. Unii cercetători cred că ar fi ale pictorului pisan Francesco Traini, alții cred însă că ele ar fi opera unui elev al lui Ambrogio Lorenzetti.

Toate identificările făcute de Vasari în rîndurile personajelor care apar în frescă nu au nici un temei.

⁷ *Acuma, cînd puterea ne-a lăsat,
Tu, moarte, leac în orice chin cumplit,
Hai, vino, de ne dă și cina de sfîrșit.*

⁸ Papa Inocențiu al IV-lea a fost dușman de moarte și nu prieten al lui Manfredi (fiu al împăratului Frederic al II-lea).

⁹ Toate aceste sculpturi s-au pierdut.

¹⁰ Leonardo.

¹¹ Sollazzino (Giuliano di Giovanni di Castellano da Montelupo) s-a născut la Florența, în preajma anului 1470. A fost un pictor mediocru. A murit în anul 1543. Frescele din cimitirul din Pisa fuseseră restaurate încă de la sfîrșitul secolului al XIV-lea.

¹² Frescele din Santa Croce s-au distrus.

¹³ Sărbătorirea încheierii unui anumit număr de ani (o sută sau cincizeci) scurși de la nașterea lui Isus Cristos. Se sărbătorește, de obicei, la fiecare sfîrșit de secol.

¹⁴ Nu al comunei, ci al breslei negustorilor.

¹⁵ Francesco Stabili, zis Cecco d'Ascoli, ars pe rug în 1327, ca eretic.

¹⁶ Iacopo era, dimpotrivă, pictor; dintre ceilalți frați, singur Matteo s-a îndeletnicit cu sculptura.

¹⁷ Este cunoscuta Loggia dei Lanzi, care nu-i aparține însă lui Orcagna, ci lui Benci di Cione și lui Simone di Francesco Talenti, pe care l-am mai amintit.

¹⁸ Se află încă în capela familiei Strozzi, din Santa Maria Novella.

¹⁹ În anul 1357, *Andrea di Cione, din Florența, ma pictat.*

(În limba latină, în original).

²⁰ Gotic.

²¹ Este cea mai importantă lucrare de sculptură a lui Orcagna.

²² *Pictorul Andrea di Cione, florentinul, maestrul principal al orașului, pe care l-a terminat în anul 1359.* (În limba latină, în original).

²³ În prima ediție, Vasari indică prețul de optzeci și șase de mii.

²⁴ *A făcut-o Andrea di Cione, sculptorul.* (În limba latină, în original).

²⁵ *A făcut-o Andrea di Cione, pictorul.* (În limba latină, în original).

²⁶ Poetul Domenico Burchiello s-a născut în anul 1404. Murind înainte de nașterea acestuia, Andrea nu-i putea închina sonete.

²⁷ Se știe că în 1376 era, cu siguranță, mort încă de câțiva ani. Cercetătorii sînt de acord în a afirma că Orcagna a murit în preajma anului 1368 (poate puțin mai târziu). Anul 1389, indicat de Vasari, nu este, în nici un caz, acceptabil.

AGNOLO GADDI ¹

PICTOR FLORENTIN

Taddeo Gaddi, despre a cărui viață am scris mai sus, ¹ia lăsat pe fiii săi Agnolo și Giovanni în tovărășia numeroșilor săi ucenici, nădăjduind că Agnolo, mai ales, va ajunge un pictor de seamă; după ce arătase, în tinerețe, că ar dori să-și întrecă tatăl cu mult, Agnolo nu a izbutit însă să se arate pe măsura părerii ce se formase despre el, căci, fiind născut și crescut în mijlocul belșugului — ceea ce, adeseori, este o piedică pentru învățătură — s-a simțit înclinat mai mult spre speculă și negustorie, decît spre meșteșugul picturii.

În tinerețea sa, Agnolo a pictat în Florența, în biserica San Iacopo tra'Fossi, scena în care Cristos îl înviază pe Lazăr ², personajele avînd o înălțime ceva mai mare de un cot; aici, ca să înfățișeze putreziciunea trupului mort de trei zile, a făcut feșile care-l țin legat pătate de stricăciunea cărnii, iar în jurul ochilor i-a pus, cu multă pricepere, vînat și galben, așa cum arată carnea cînd stă să treacă de la viață la moarte, fără să uite nici uimirea pe care-o încearcă apostolii și celelalte personaje: în atitudini felurite și frumoase, și ascunzîndu-și nasul în veșminte pentru a nu simți duhoarea trupului atins de putreziciune, aceștia, în fața unei atît de minunate întîmplări, arată cel puțin tot atîta teamă, ba chiar și groază, cîtă veselie și mulțumire încearcă Maria și Marta, văzînd cum se întoarce la viață trupul răposatului lor frate.

Această operă a fost socotită atît de frumoasă, încît mulți au crezut că, prin talentul său, Agnolo îi va întrece pe toți ceilalți ucenici ai lui Taddeo și chiar pe Taddeo

însuși. Lucrurile s-au petrecut însă altfel, căci, după cum voința tinereții învinge orice greutate pe calea cuceririi gloriei, tot astfel, de multe ori, se poate ca nepăsarea pe care o aduce cu sine vârsta să te facă a da înapoi în loc să mergi înainte — și așa s-a întâmplat și cu Agnolo. După o asemenea dovadă a talentului său, familia de' Soderini — care aștepta de la el lucruri deosebite — i-a încredințat pictarea capelei celei mari din biserica del Carmine ³. Aici Agnolo a pictat întreaga viață a Fecioarei, dar cu atît mai prejos decît pictase învierea lui Lazăr, încît oricine și-a putut da seama cît de puțin înclinat era să se dăruie cu tot dinadinsul acestei arte a picturii. Tot astfel, pictînd în frescă — pentru nobila familie degli Alberti — capela cea mare a bisericii Santa Croce și înfățișînd acolo toate întîmplările legate de aflarea Sfintei Cruci, a executat această lucrare cu multă destoinicie, deși desenul lasă oarecum de dorit, singur coloritul fiind ceva mai frumos și mai bine gîndit ⁴. Pictînd apoi, tot în frescă, în capela de' Bardi, din aceeași biserică, unele scene din viața Sfîntului Lodovico ⁵, a arătat totuși că poate lucra și mai bine.

Și, fiindcă secretul lucrării în mozaic îi rămăsese, oarecum, ca o moștenire de familie, iar — pe deasupra — avînd în casă atît sculele cît și toate celelalte lucruri de care se folosisese, în acest meșteșug, bunicul său Gaddo, Agnolo — mai mult ca să și treacă timpul și fiindcă i venea și ușor — lucra cîte ceva în mozaic atunci cînd avea chef. Distrus, gînduse, cu vremea, multe din plăcile acelea de marmură care acoperă cele opt fețe ale acoperișului de la San Giovanni, iar umezeala, care pătrundea astfel înăuntru, stricînd mozaicurile lucrate de Andrea Tafi, capii breslei negustorilor de postav au hotărît, pentru a nu se strica și restul, să facă din nou cea mai mare parte a aceluia înveliș de marmură și să repare, de asemenea, mozaicul, însărcinîndu-l cu toate acestea pe Agnolo ⁶.

Tot sub conducerea lui, în sala palatului del Podestà, care nu avusese — pînă atunci — decît un simplu acoperiș, au fost durate bolți, pentru ca focul, în afara podoabelor dinlăuntru, să nu mai poată nimici și altceva, așa cum se întîmplase mai de mult ⁷. Mai tîrziu, după sfatul lui Agnolo, au fost făcute, de jur împrejurul palatului, crenelurile care se văd pînă în ziua de astăzi și care pînă atunci nu fuseseră.

În timp ce se executau aceste lucrări, a pictat în tempera un tablou pentru altarul cel mare al bisericii San Pancrazio⁸, înfățișându pe Fecioara Maria, împreună cu Sfinții Ioan Botezătorul și Ioan Evanghelistul, iar alături cu Sfinții Nereo, Archileo și Pancrazio, frați între ei, precum și cu alți sfinți. Partea cea mai bună a acestei opere, ba chiar singurul lucru bun ce se vedea la ea, este predela, acoperită în întregime cu figuri mărunte și împărțită în opt⁹, înfățișând scene din viața Sfintei Fecioare și din cea a Sfintei Reparata.

În 1348¹⁰ a pictat, tot în Florența, tabloul de pe altarul cel mare de la Santa Maria Maggiore — comandat de către Barone Cappelli — în care a înfățișat încoronarea Sfintei Fecioare, iar de jur împrejur o horă de îngeri lucrată cu multă pricepere. Puțin mai târziu, pentru biserica parohială din Prato, și anume în capela unde se află adăpostită cingătoarea Sfintei Fecioare¹¹, Agnolo a pictat, în frescă, mai multe scene din viața acesteia¹²; în bisericile din acest ținut, plin de mănăstiri și de schituri, el a pictat, de asemenea, o mulțime de alte lucrări vrednice de toată lauda. În Florența pot fi văzute numeroase lucrări făcute de mîna sa; iar în împrejurimi pot fi recunoscute, de asemenea, multe din operele sale, executate de el spre marele său folos, deși lucra mai degrabă pentru a face la fel cu strămoșii săi decît din dragoste pentru meserie, inima lui fiind îndreptată spre negustoria aducătoare de mult mai mari venituri, ceea ce s-a văzut atunci cînd fiii săi, nemaivoidî să fie pictori, s-au dăruit cu totul acestei îndeletniciri, deschizînd prăvălie în Veneția, împreună cu tatăl lor, care — de la o vreme încolo — nu a mai lucrat decît pentru plăcerea sa și — oarecum — ca să-și treacă vremea¹³.

În acest fel, așadar, datorită atît negustoriei cît și artei sale, Agnolo a strîns o mare avere, murind în al șaiszeci și treilea an al vieții sale, în urma unor friguri care l-au răpus în cîteva zile¹⁴. Ucenicii săi au fost Antonio da Ferrara¹⁵, care a executat numeroase lucrări în biserica San Francesco din Urbino și la Città di Castello, și Stefano da Verona¹⁶, care a pictat ca nimeni altul în frescă, după cum se poate vedea în mai multe locuri din Verona — patria sa — ori în Mantova, unde se găsesc, de asemenea, numeroase lucrări de ale sale. Între altele, acesta din urmă a fost neîntrecut în pic-

tarea chipurilor de copii, femei și bătrâni, dându-le o înfățișare minunată precum se vede în toate operele sale, imitate și copiate toate de miniaturistul Pietro da Perugia ¹⁷, care a miniat toate cărțile aflate în Domul din Siena — în biblioteca papii Pius — și care a lucrat de altfel, cu destul meșteșug, și în frescă. Tot ucenici de-ai lui Agnolo au mai fost Michele da Milano ¹⁸ și Giovanni Gaddi ¹⁹ — fratele său — care, în mănăstirea Santo Spirito, unde se găsesc micile arcade ale lui Gaddo și ale lui Taddeo, a pictat scena în care Cristos stă de vorbă, în templu, cu doctorii, purificarea Fecioarei, ispitirea lui Cristos în pustiu și botezul Sfântului Ioan, murind, în cele din urmă, tocmai când se aștepta cel mai mult de la el. Tot de la Agnolo a învățat pictura și Cennino al lui Drea Cennini, din Colle di Valdelsa care, îndrăgostit fiind de pictură, a înfățișat, într-o carte scrisă cu mâna sa, diferitele chipuri de a lucra în frescă, în tempera sau în clei și în gumă, vorbind, de asemenea, despre arta miniaturilor, ca și despre toate chipurile în care se poate sufla cu aur ²⁰; această carte se află în mâna giuvaergiului sienez Giuliano, maestru destoinic și prieten al acestor arte. Toți acești ucenici i-au făcut lui Agnolo cea mai mare cinste. Fiii săi, cărora după cât se spune, le lăsase cincizeci de mii de florini, l-au înmormântat în anul mîntuirii 1387 ²¹, în biserica Santa Maria Novella ²², într-o criptă pe care o construisese chiar el, atît pentru sine cît și pentru urmași ²³. Portretul lui Agnolo, făcut de el însuși, poate fi văzut în capela degli Alberti, din biserica Santa Croce, alături de o ușă, sub chipul împăratului Eraclio, care duce crucea și este înfățișat din profil, cu barbă mică și cu glugă roșcată pe cap, potrivit obiceiului din acele vremi ²⁴. După cum arată și unele desene făcute de mâna sa. Agnolo nu a fost un desenator deosebit de înzestrat.

¹ Anul nașterii acestui talentat fiu al lui Taddeo Gaddi nu ne este cunoscut. A murit în anul 1396. Are, ca lucrări mai de seamă, frescele din capela Castellani (în parte), biserica Santa Croce din Florența și capela Cintola, din catedrala din Prato.

² Pictură pierdută.

- ³ Distrusă de incendiul din 1771.
- ⁴ Frescele există încă și sînt atribuite, într-adevăr, lui Agnolo.
- ⁵ Frescele au fost spoite cu var.
- ⁶ Nici un document nu confirmă această comandă.
- ⁷ Distrus de un incendiu în anul 1332, acoperișul a fost înlocuit, într-adevăr, cu niște bolți, la care s-a lucrat, îndeosebi, în anul 1340, sub conducerea lui Neri di Fioravante. Fiind prea tînăr, Agnolo Gaddi, care — de altfel — s-a îndeletnicit numai cu pictura, nu ar fi putut lua parte la executarea lor.
- ⁸ Tabloul se află astăzi în Galeria Uffizi, dar nu i aparține lui Agnolo, ci lui Bernardo Daddi.
- ⁹ De fapt șapte, din care una s-a pierdut.
- ¹⁰ Este puțin probabil ca acest tablou — astăzi pierdut — să fi fost pictat de Agnolo, care, în 1348, era foarte tînăr.
- ¹¹ Vezi «Viața» lui Niccola și Giovanni, sculptori și arhitecți pisani, în acest volum.
- ¹² Lucrarea s-a păstrat în bune condiții și i aparține, într-adevăr, lui Agnolo.
- ¹³ Nu s-au găsit documente care să confirme activitatea comercială a lui Agnolo.
- ¹⁴ O condică de îngropăciuni înregistrează înmormîntarea lui Agnolo în ziua de 16 octombrie 1396.
- ¹⁵ Antonio da Ferrara (Antonio Alberti), născut între anii 1390 și 1400, nu a fost elevul lui Agnolo.
- ¹⁶ Stefano da Verona (Stefano da Zevio), a cărui operă principală *Madona din grădina de trandafiri* se află în muzeul din Verona, nu a fost elevul lui Agnolo.
- ¹⁷ Maestru necunoscut, care nu are nimic de-a face cu Pietro Perugino.
- ¹⁸ Maestru necunoscut.
- ¹⁹ Nu a parvenit pînă la noi nici o lucrare de-a sa. Se știe că, în anul 1369, împreună cu Agnolo și cu alții, a lucrat la Roma într-o capelă a Palatului Apostolic, astăzi distrusă.
- ²⁰ Vezi nota nr. 2 la «Viața» lui Taddeo Gaddi.
- ²¹ 1396 — Vezi mai sus nota nr. 14.
- ²² Mormîntul lui Agnolo se află în biserica Santa Croce din Florența și nu în Santa Maria Novella.
- ²³ Cripta nu a fost construită de Agnolo, ci de nepotul său, Zanobi.
- ²⁴ Cercetările ulterioare nu au înfirmat cele scrise de Vasari cu privire la acest portret.

Duccio, prețuitul pictor sienez, a meritat laudele celor care au trăit târziu după el, ca unul care — în pardoseala Domului din Siena — a început să lucreze în marmură, pentru întâia oară, încrustații de figuri în clarobscur, lucrări în care artiștii moderni au făcut apoi adevărate minuni ². S-a trudit să imite felul de lucru al celor vechi și — cu o judecată foarte sănătoasă — a dat figurilor sale forme frumoase, pricepându-se să le și execute, cu toate greutatele unei asemenea arte. Imitînd picturile în clarobscur, a desenat cu mîna sa începutul pardoselii de care am vorbit și, tot pentru Dom, a făcut un tablou, așezat pe atunci pe altarul cel mare, iar apoi mutat pentru a face loc tabernacolului cu trupul lui Cristos care se vede acum. După cum scrie Lorenzo di Bartolo Ghiberti, tabloul acesta înfățișează o încoronare a Fecioarei Maria ³, lucrată în cea mai mare parte în maniera grecească, deși amestecată destul de mult cu cea modernă; și, pentru că altarul cel mare era deschis de jur împrejur, tabloul a fost pictat pe amîndouă fețele, pe spate Duccio înfățișînd, cu multă iscusință, toate faptele mai de seamă din Noul Testament, figurile pictate fiind foarte mici, dar foarte frumoase.

Tot pentru Siena, Duccio a mai pictat numeroase alte tablouri, pe fond de aur, iar pentru Florența a pictat o Bunăvestire care se vede în Santa Trinità. A executat apoi multe alte lucrări pentru felurite biserici din Pisa, Lucca și Pistoia, toate fiind foarte lăudate și aducîndu-i nu numai o mare faimă dar și un mare câștig ⁴. Nu se

știe unde a murit, pînă la urmă, acest Duccio și nici ce rude, ce elevi sau ce avere va fi lăsat; ajunge să știm că, întrucît n-*a* lăsat drept moștenire descoperirea picturii în marmură, în clărobscur, merită recunoștință și nesfîrșită laudă, putîndu-l trece printre acei binefăcători care au adăugat meșteșugului nostru și glorie și podoabe, ținînd seamă că, de pe urma celor care înfruntă greutățile legate de cine știe ce descoperire, rămîne — printre alte lucruri minunate — amintirea.

¹ Duccio di Buoninsegna a trăit cam între anii 1260 — 1318. Dintre lucrările cunoscute menționăm: *Madona* pentru biserica Santa Maria Novella din Florența, *Madona cu trei franciscani* din Pinacoteca Națională din Siena și *Madona cu sfinți* — *Maestà*.

² Încrustațiile în marmură erau cunoscute cu mult înaintea lui Duccio. Încrustațiile pardoselii Domnului din Siena sînt pomenite înțîia oară în anul 1359, Vasari atribuindu-le, deci, lui Duccio fără nici un temei.

³ Vasari repetă aici greșeala lui Ghiberti. Tabloul nu reprezintă *Încoronarea Madonei* ci o *Madonă cu sfinți* — *Maestà*. Duccio a lucrat la această operă între anii 1308 și 1311. *Maestà* se află încă în Muzeul Domului din Siena și este socotită capodopera lui Duccio. Unele fragmente din ea se află în muzeele din Londra și Washington.

⁴ Nici una din aceste lucrări nu s-a păstrat.

GHERARDO STARNINA

PICTOR

Gherardo s-a născut în Florența, în anul 1354¹; când s-a făcut mai mărișor, arătînd o înclinare firească spre desen și pictură, a fost trimis să învețe să deseneze și să picteze pe lângă Antonio da Vinezia² și astfel, după trecerea mai multor ani, învățînd să deseneze și să se folosească de culori și — după ce a dat o probă alcătuită din cîteva lucrări, executate foarte frumos — a plecat de la Antonio Viniziano și — începînd să lucreze de unul singur³ — a pictat, în capela de' Castellani din biserica Santa Croce⁴, numeroase scene din viața Sfîntului Antonio, abatele, precum și din aceea a Sfîntului Niccolò, episcopul, lucrîndu-le cu multă rîvnă și frumusețe; cîtiva spanioli, care se aflau atunci în Florența — unde veniseră pentru treburi de ale lor — socotindu-l a fi un pictor talentat, l-au dus cu ei în Spania, la regele lor, care l-a primit cu multă bucurie. Nu a fost nevoie de prea multă trudă pentru al hotărî să-și părăsească patria, căci, tocmai după întîmplarea cu dărcitorii de lînă și după numirea lui Michele di Lando ca gonfalonier⁵, Starnina se certase cu o mulțime de inși așa că, rămînînd în Florența, își cam simțea viața în primejdie.

Ducîndu-se deci în Spania și executînd numeroase lucrări⁶ pentru regele de acolo, a strîns, de pe urma însemnatelor plăți primite pentru truda sa, atît o mare avere cît și multă cinste, așa că, dorind ca prietenii și rudele să-l vadă și să-l cunoască și în această înfloritoare stare, s-a înapoiat în patrie, fiind primit cu drag

și răsfățat de toată lumea. Nu peste multă vreme, i s-a dat să picteze capela Sfântului Girolamo din mănăstirea del Carmine⁷, unde, executînd numeroase scene din viața acestui sfînt, a desenat o mulțime de costume asemenea celor pe care le purtau spaniolii în vremea aceea și a arătat multă iscusință în asta, personajele deosebindu-se unul de altul atît prin chip cît și prin gîndurile ce se pot desprinde din atitudinile lor. Printre altele, închipuind scena în care Sfîntul Girolamo învață primele litere, a făcut un dascăl care, așezînd un copil călare pe spatele altuia, îl lovește cu un bici atît de tare, încît — de prea multă durere — bietul țînc dă din picioare și țipă de parcă ar vrea să-l muște de ureche pe cel care îl ține: totul este înfățișat cu gingășie și frumusețe fermecătoare, Gherardo fiind unul din pictorii cărora le plăcea să adauge lucrurilor din natură tot felul de ciudățenii.

Numele lui Gherardo ajunsese faimos nu numai în Toscana, ci în întreaga Italie atunci cînd, fiind chemat la Pisa⁸, ca să picteze sala de consiliu a călugărilor de la San Niccola și nevoind să plece din Florența, l-a trimis în locul său pe Antonio Vite da Pistoia. Ca unul care deprinsese felul de a picta al lui Starnina, sub însăși îndrumarea acestuia, Antonio a pictat în sala de consiliu patimile lui Isus Cristos și a sfîrșit lucrarea, în starea în care se vede și astăzi, în anul 1403, spre marea mulțumire a pisanilor⁹.

Terminînd apoi capela de' Pugliesi, iar lucrările pe care le făcuse în capela San Girolamo plăcîndu-se mult florentinilor — pentru că redase cu multă vioiciune felurite sentimente și atitudini, neîntîlnite în lucrările pictorilor dinaintea sa — Comuna din Florența, în amintirea celor petrecute în anul în care Gabriel Maria¹⁰, senior al Pisei, le vînduse florentinilor acest oraș pentru două sute de mii de scuzi¹¹, i-a cerut să-l înfățișeze — pe un perete al palatului Guelfilor — pe Sfîntul episcop Dionisie între doi îngeri, iar dedesubt să picteze, după natură, o vedere a orașului Pisa.

În urma acestei lucrări, ca și a altora făcute de el, Gherardo căpătase o glorie și o faimă uriașă, nu numai în patria sa, ci și în afară; moartea pizmașă, și, ca întotdeauna, vrăjmașă a faptelor de merit, a zădărnicit însă nesfîrșitele nădejdi cu care lumea aștepta de la el lucrări

încă și mai frumoase; ajuns, așadar, pe neașteptate, la capătul zilelor, fiind în vîrstă de numai patruzeci și unu de ani¹², a fost îngropat, cu multă cinste, în biserica San Iacopo sopra Arno.

Ucenici ai lui Gherardo au fost Masolino da Panicale¹³ — foarte bun giuvaergiu, la început, iar apoi pictor — și alți cîțiva despre care, neavînd cine știe ce merite, nu are rost să vorbim. Portretul lui Gherardo se află în capela San Girolamo și este unul din personajele care stau în jurul sfîntului — în clipa morții — avînd pe cap o glugă, iar pe umeri o manta încheiată.

Data aproximativă.

² Antonio Veneziano a murit la Florența, în jurul anului 1387. S-a născut la Veneția, dar a învățat pictura la Florența, împreună cu Agnolo Gaddi. I se atribuie, pe bază de documente, frescele din capela cimitirului din Pisa; registrele Domului din Siena îl arată a fi lucrat și acolo, între 1369 și 1370. Nu există nici un document care să confirme faptul că Starnina i-ar fi fost elev.

³ În anul 1387 se înscrie în registrele Companiei pictorilor, sub numele de Gherardo di Iacopo Starna, pictor.

⁴ Picturile există, dar atribuirea lor lui Starnina este îndoielnică.

⁶ Este amintită aici faimoasa răscoală, din 1378, a dărăcitorilor de lînă (Ciompi); ales gonfalonier, Michele di Lando a trădat interesele muncitorilor.

⁸ Nici una din picturile acestea nu s-a păstrat.

⁷ Mănăstire și biserică a călugărilor carmelitani. Picturile nu mai există, dar afirmația că Starnina a lucrat în capela Sfîntului Girolamo este confirmată de documente.

⁸ Nu există nici un document care să confirme chemarea lui Starnina la Pisa.

⁹ Pictura nu s-a păstrat.

¹⁰ Visconti.

¹¹ La 9 octombrie 1406, de ziua Sfîntului Dionisie.

¹² Inexact. Mai curînd cincizeci și patru de ani.

¹³ A se vedea «Viața» lui Masolino da Panicale.

PARTEA A DOUA A VIEȚILOR

ÎNAINTE CUVÎNTARE

Începînd să scriu aceste « Vieți », gîndul meu nu a fost să întocmesc o listă a artiștilor și nici un inventar — ca să zic astfel — al operelor lor; n-am socotit niciodată că a afla numărul, numele și patria lor și a spune în care orașe ori în ce loc anume din aceste orașe s-ar găsi picturile, sculpturile și clădirile lor, ar înfățișa cumva o țintă vrednică de toată truda mea, care — fără să știu cît a fost de folositoare — a fost totuși, rădă îndoială, îndelungă și obositoare; de altfel, pentru așa ceva, aș fi putut face o simplă înșiruire, fără a-mi amesteca nicăieri judecata. Cei care se îndeletnicesc cu scrierea istoriei, și care printr-o înțelegere generală se bucură de faima de a fi scris cu cea mai ascuțită judecată nu numai că nu s-au mulțumit să povestească doar întîmplările așa cum s-au petrecut ele dar, cu toată rîvna și cu cea mai mare dorință a tot iscoditoare de care au fost în stare, au căutat să descopere modurile, mijloacele și căile folosite de oamenii de seamă în ducerea la bun sfîrșit a îndeletnicirilor lor; ei s-au trudit să dea în vileag atît greșelile cît și faptele de merit, măsurile și hotărîrile pe care, din prevedere, oamenii de seamă le-au luat, uneori, în conducerea treburilor precum și tot ce au întreprins cu înțelepciune sau nepăsare, cu precauție, cu milă sau cu mîrinimie: ca unii care știau că istoria este cu adevărat oglinda vieții omenești, ei nu au scris-o pentru a povesti toate cîte i s-au întîmplat unui principe sau unei republici ci pentru a descoperi judecata, părerile, hotărîrile și uneltirile oamenilor, pricini toate ale unor acțiuni fericite sau nefericite; aceasta

este, de fapt, sufletul istoriei și singura învățătură adevărată pentru viață, care îi face pe oameni prevăzători și care — pe lângă plăcerea ce o încerci trăind lucrurile din trecut ca și când s-ar petrece sub ochii noștri — rămîne adevăratul scop al istoriei: începînd eu a scrie istoria prea nobililor meșteșugari pentru a folosi artelor atît cît mă sprijineau puterile mele, și apoi pentru a le onora, am urmat pe cît puteam aceeași manieră, imitînd oameni atît de valoroși și m-am trudit nu numai să spun ce anume au săvîrșit ei, ci să și aleg, povestind, mai bunul din bun și foarte bunul din mai bun însemnînd, cu cît mai mare grijă obiceiurile, înfățișările, manierele, trăsăturile și ciudățeniile pictorilor și sculptorilor și cercetînd, cu toată rîvna de care am fost în stare, să dau în vileag, celor ce singuri nu pot să afle aceasta, cauzele și rădăcinile manierelor, ca și ale vremurilor de îmbunătățire și înrăutățire a artelor, precum și întîmplări petrecute în felurite timpuri și cu feluriți artiști. Și fiindcă la începutul acestor « Vieți » am vorbit — atît cît se cuvenea — despre noblețea și despre vechimea acestor arte, lăsînd deo parte multe lucruri din Pliniu și din alți autori, de care m-aș fi putut sluji, dacă, împotriva a ceea ce poate mulți cred, n-aș fi voit să-i las fiecăruia libertatea de a vedea fanteziile altuia, folosindu-și propriile sale izvoare, mi se pare că se cuvine să fac acum ceea ce — temîndu-mă de plictiseală și de lungime, dușmanii de moarte ai atenției — nu mi-a fost îngăduit să fac atunci, adică să-mi dau în vileag sufletul și gîndurile mele dintru început și să arăt cu ce scop am împărțit acest întreg al « Vieților » în trei părți.

E foarte adevărat că măreția artelor izvorăște la unul din rîvnă, la altul din studiu, la celălalt din imitație, la acesta din cunoașterea științelor care, cu toatele, le sînt de ajutor artelor — iar la unii din toate cele de mai sus, luate laolaltă sau numai în cea mai mare parte: eu totuși, fiindcă am vorbit destul în fiecare din aceste « Vieți », despre obiceiuri, despre arte, despre maniere, despre pricinile pentru care acești artiști au lucrat bine, mai bine sau foarte bine, voi mai vorbi despre toate acestea numai în general și mai curînd despre condițiile de trai din acea vreme,

decît despre persoanele alese şi împărţite de mine, pentru a nu intra în prea multe amănunte, în trei părţi deosebite — din pricina făţişei deosebiri care există între ele — de la renaşterea acestor arte şi pînă în secolul nostru. În prima parte — şi cea mai veche — s'a văzut că aceste trei arte se aflau încă foarte departe de desăvîrşire şi că, chiar dacă au avut în ele ceva mai bun — acesta a fost întovărăşit de atîta lipsă de desăvîrşire, încît e sigur că acestei prime epoci nu i se cuvin laude prea mari. Şi totuşi, dacă n'ar fi decît faptul că această epocă a dat naştere, a deschis calea şi a arătat maniera mai binelui care a urmat după ea, încă ar trebui să spunem şi lucruri bune despre ea şi s'o slăvim ceva mai mult decît ar fi meritat-o operele înseşi, dacă ar fi trebuit să fie judecate pe temeiul canoanelor necruţătoare ale artei.

În cea de-a doua epocă se vede limpede că lucrările s'au îmbunătăţit atît în ce priveşte invenţia cît şi în ce priveşte execuţia, desenul dovedindu-se mai frumos, iar ele fiind făcute într-o manieră mai plăcută şi cu mai multă grijă, îndepărtîndu-se şi acea rugină a bătrîneţii, acea urîtenie şi acea lipsă de proporţie cu care le împovărase grosolănia acelor vremuri. Cine va îndrăzni însă să spună că în această epocă s'a găsit un singur artist desăvîrşit în toate privinţele şi care să fi dat opere al căror desen, colorit şi invenţie să atingă nivelul de astăzi? Şi cine oare a luat în seamă plăcutul chip în care figurile par să se îndepărteze, culoarea întunecîndu-se treptat şi rămînînd luminate numai reliefurile? Iar la statuile de marmură, aşa cum se văd ele astăzi — cine oare a băgat de seamă că sînt sculptate parcă în filigran şi că uneori sînt desăvîrşite într-un chip uluitor? Fără îndoială că aceste laude au legătură cu cea de-a treia epocă, în care — mi se pare că pot s'o spun fără şovăire — arta a făcut tot ceea ce unui imitator al naturii îi sta în putinţă să facă, şi s'a ridicat atît de sus încît astăzi mai de grabă e de temut s'o vedem coborîndu-se decît să nădăjduim a o vedea înălţîndu-se şi mai sus¹. Toate acestea frămîntîndu-le eu în mintea mea, cu multă băgare de seamă, socot că este o însuşire şi un caracter deosebit al acestor arte ca, plecînd de la un început umil, să meargă, încet-încet, spre mai bine şi să urce în cele din urmă,

pe culmile desăvârşirii. Ajung să cred aceasta văzînd că şi în celelalte arte s-a întîmplat cam acelaşi lucru şi — cum există o oarecare înrudire între toate artele liberale — acesta nu poate fi un argument lipsit de însemnătate în ce priveşte adevărul părerilor mele. În pictura şi în sculptura din alte vremuri, lucrurile trebuie să se fi petrecut într-un chip atît de asemănător încît, dacă s-ar schimba numele artiştilor, întîmplările ar fi întocmai aceleaşi.

Tocmai de aceea, de altfel (dacă e să le dăm crezare celor care au trăit pe atunci şi au putut să vadă şi să judece ostenelele celor vechi) se şi vede că statuile lui Canaco erau parcă înţepenite, lipsite de viaţă şi de mişcare, şi, ca atare, foarte departe de adevăr; la fel se vorbeşte şi despre cele ale lui Calamide, cu toate că arătau ceva mai multă graţie decît cele dinainte. A venit apoi Miron, care nu a imitat cîtuşi de puţin adevărul naturii, dar s-a priceput să dea operelor sale proporţii atît de plăcute şi atîta graţie încît — pe bună dreptate — acestea puteau fi socotite frumoase. Al treilea la rînd a urmat apoi Policlet şi ceilalţi artişti, atît de slăviţi, care, după cît se spune — şi ar trebui să se şi creadă — au dat numai opere desăvîrşite. Întocmai la fel s-au înlănţuit faptele şi în pictură, spunîndu-se — şi-i drept să ne gîndim că aşa a şi fost — că operele celor care au pictat cu o singură culoare, chemîndu-se din această pricină monocromi, nu erau nici pe departe desăvîrşite. Mai tîrziu în operele lui Zeuxis, Polignot şi Timantes şi-n ale altora care au lucrat numai cu patru culori, se laudă doar liniile, contururile şi formele, aceste opere trebuind, fără îndoială, să lase întrucîtvă de dorit. După aceasta însă, în lucrările lui Erion², Nicomah, Protogenes şi Apelles, fiecare amănunt este desăvîrşit şi plin de frumuseţe, neputîndu-se dori ceva mai bun: de fapt, ei pictau desăvîrşit nu numai formele şi atitudinile trupurilor, dar şi simţămintele şi patimile sufletului.

Să-i lăsăm însă în pace pe aceştia, în legătură cu care trebuie să fim îndrumaţi de alţii, ale căror păreri se bat, de multe ori, cap în cap şi, ce e mai rău, chiar şi în legătură cu anii cu toate că nu i-am folosit decît pe cei mai buni autori, şi să venim la vremurile noastre, unde ne putem bizui pe ochi, călăuză şi judecă,

tor mult mai de încredere decît urechea. Nu se vede oare limpede cît de mult s'a îmbunătățit și cît a cîștigat arhitectura — pentru a începe cu ea — pornind de la Buschetto Greco³ pînă la Arnolfo Tedesco și pînă la Giotto? Ajunge să privim construcțiile din acel timp, pilaștrii, coloanele, soclurile, capitellurile și toate cornișele atît de urîte ca formă, ca, de pildă, în Santa Maria del Fiore din Florența, în ornamentele de marmură ce împodobesc pereții dinafară ai bisericii San Giovanni, în San Miniato al Monte, în episcopatul Fiesole, în Domul din Milano, în biserica San Vitale din Ravenna, în Santa Maria Maggiore din Roma și în Domul cel vechi dinafara orașului Arezzo, unde — afară de puținele lucruri bune înfățișate de fragmentele antice — nu există nimic care să fie făcut cu vreo noimă sau care să arate cum trebuie. Fără îndoială că artiștii de mai sus au îmbunătățit mult arhitectura, care a avut destul de cîștigat sub îndrumarea lor, căci ei i-au dat proporții mai potrivite și au construit clădiri nu numai trainice și îndrăznețe, dar și ornamentate, în parte: sigur e însă că ornamentele lor aveau multe lipsuri, vădind o mare confuzie; de altfel, ca s'o spun deschis, ele nici nu împodobeau prea mult. Astfel în ce privește coloanele, n-au ținut seamă nici de măsurile și nici de proporțiile cerute de artă și n-au deosebit ordinele — pentru a ști care e doric și care e corintic, care e ionic și care e toscan — ci le-au lucrat amestecat, după o regulă a lor, fără regulă, făcîndu-le sau cît mai groase sau cît mai subțiri, adică așa cum le venea lor mai bine. În ce privește invenția, parte din ea izvoră din născocirile minții lor, iar restul din rămășițele antichităților pe care le văzuseră. Planurile pe care le făceau porneau de la o pildă bună, la care ei adăugau însă tot ce le trecea prin minte așa încît, cînd se înălța, construcția avea cu totul altă formă. Cu toate acestea, cine va pune lucrările lor alături de cele dinainte, le va vedea îmbunătățite în toate privințele; va vedea chiar lucruri care, într-o oarecare măsură, ne stîrnesc pizma, cum sînt unele mici rotonde din cărămidă, împodobite cu stucuri, în San Giovanni Laterano din Roma. Același lucru îl pot spune și despre sculptură, care, în acea primă epocă a renașterii sale, a avut destule

însușiri bune, căci îndepărtându-se de maniera greacă, greoaie și atât de grosolană, încît sculptura ținea mai mult de scoaterea pietrei din pămînt decît de talentul artiștilor, statuile lor părăind înțepenite, fără falduri și fără nici o ținută sau mișcare, care să le îndreptățască a se chema statui; mai tîrziu, îmbunătățirea desenului de către Giotto le-a dat multora puțința să aducă și ei îmbunătățiri statuiilor lor de marmură sau de piatră, precum au făcut Andrea Pisano, fiul său Nino și ceilalți ucenici ai săi, care au fost mult mai buni decît cei dintîi sculptori și și-au conturat mult mai bine statuile, dîndu-le o ținută cu mult mai frumoasă, cum s-a întîmplat cu cei doi sienzezi, Agostino și Agnolo, care, după cum s-a spus, au făcut mormîntul lui Guido, episcop de Arezzo, precum și cu acei germani care au executat fațada Domului din Orvieto⁴. Se vede deci că în această epocă sculptura s-a îmbunătățit într-o oarecare măsură și că statuile au căpătat o formă mai nimerită, faldurile căzînd mai frumos, unele capete avînd o înfățișare mai firească, iar atitudinile fiind mai puțin înțepenite: începea în sfîrșit, căutarea frumosului; și, totuși, arta sculpturii suferea încă de o mulțime de lipsuri, desenul nefiind ajuns la o adevărată desăvîrșire și neputîndu-se vedea prin multe lucruri frumoase, vrednice de imitat. De aceea, deci, maeștrii care au trăit, pe atunci, și pe care iam trecut în partea întîia, vor fi vrednici de laudele ce li s-au adus și vor fi prețuiți pe măsura operelor pe care le-au făcut, trebuind totuși să se țină seamă că ei, la fel cu arhitecții și cu pictorii din vremea aceea, nu au aflat nici un ajutor la înaintașii lor și au fost nevoiți să-și caute singuri calea; iar începutul, chiar și cel mai puțin însemnat, este întotdeauna vrednic de laude oricît de mari.

Nici pictura nu s-a bucurat în timpul acela de o soartă mai prielnică, deși era mai răspîdită, din pricina cucerniciei oamenilor, și număra mai mulți artiști, făcînd astfel pași înainte mai siguri decît celelalte două arte⁵. Tocmai de aceea s-a văzut că, mai întîi cu Cimabue, care a făcut începutul, iar apoi cu Giotto, care a trudit în acest scop, maniera greacă a dispărut cu desăvîrșire, născîndu-se o alta nouă, căreia eu îi spun bucuros maniera lui Giotto, căci a fost născocită de

el și de elevii săi, fiind apoi ridicată în slăvi și imitată de toți ceilalți pictori. Se vede, aici, că s-a renunțat la conturul gros al figurilor, la ochii aceia înspăimîntați, la personajele care stăteau cu picioarele înțepenate, sprijinindu-se pe vîrfuri, la mâinile subțiri, la lipsa umbrelor și la alte monstruoziități ale acelor greci⁶, înlocuite cu o încîntătoare grație a chipurilor și cu un colorit fermecător. Giotto, îndeosebi, le-a dat personajelor sale atitudinile cele mai nimerite, întipărint pe chipuri, pentru prima dată, o oarecare vioiciune; a așezat faldurile într-un chip mai apropiat de natură decît cel dinainte și a descoperit, în parte, tainele perspectivei, micșorînd figurile pe măsură ce se îndepărtează. În afară de aceasta, el începe să înfățișeze și simțămintele sufletești, lăsînd să se vadă, în parte, nădejdea, teama, mînia și dragostea, dînd grație manierei sale, care fusese, la început, aspră și necioplită; iar dacă nu le-a dat ochilor rotirea aceea frumoasă pe care o au cînd sînt vii, cu gingașa lor înlăcrimare, dacă nu s-a priceput să arate moliciunea părului și a bărbilor și nu a înfățișat mușchii și încheieturile mîinii și nici nudurile așa cum sînt în natură, se cuvine să fie iertat din pricina greutăților artei și fiindcă nu văzuse încă pictor mai bun decît el; dată fiind sărăcia artelor și a vremii, oricine trebuie să prețuiască în picturile sale calitatea judecății de care a dat dovadă, atenta observare a capetelor și o anumită ușurință, deosebit de firească; se înțelege, tocmai de aceea, că figurile sale nu ascultă decît de ceea ce au de îndeplinit, lăsînd astfel să se vadă că pictorul a avut o judecată foarte bună, chiar dacă nu desăvîrșită. Același lucru se vede și la ceilalți pictori, ca la Taddeo Gaddi, de pildă, care, în ce privește coloritul, e mai gingaș, avînd totuși mai multă forță, redînd mai bine carnația și culorile veșmintelor și dînd mai multă vioiciune mișcărilor personajelor sale. În scenele pictate de Simone Sanese⁷ iese la iveală darul compoziției, ca și în cele ale lui Stefano Scimmia⁸ și ale fiului său Tommaso, care au îmbunătățit mult desenul, aducîndu-l la desăvîrșire, și au fost înzestrați cu multă inventivitate în ce privește perspectivele, avînd un colorit unitar și respectînd întotdeauna maniera lui Giotto. La fel s-au petrecut lucrurile, ca practică și îndemînare,

cu Spinello Aretino, cu fiul său, Parri⁹, cu Iacopo di Casentino¹⁰, cu Antonio Veneziano¹¹, cu Lippo¹², cu Gherardo Starnina¹³ și cu ceilalți pictori care au lucrat după Giotto, imitându-l în ceea ce privește înfățișarea figurilor, linia, coloritul și maniera, pe care le-au și îmbunătățit într-o oarecare măsură, dar nu atât de mult încât să pară a fi altceva. Așadar, cine va urmări această expunere a mea, va vedea că aceste trei arte au fost pînă aici — ca să spun așa — abia schițate, lipsindu-le mult pînă să ajungă la desăvîrșirea aceea care li se cuvenea; și sigur e că, dacă nu venea ceva și mai bun, această îmbunătățire n-ar fi folosit la nimic și ar fi fost prea puțin prețuită. Nu vreau ca cineva să mă creadă atât de grosolan și lipsit de judecată încît să nu-mi dau seama că lucrările lui Giotto, ale lui Andrea Pisano, ale lui Nino și ale celorlalți — pe care, din pricina manierei asemănătoare, i-am așezat laolaltă în prima parte a cărții mele — dacă ar fi puse alături de ale celor care au lucrat după ei, ar mai merita laude atât de înflăcărate, sau măcar călduțe; nu vreau, de asemenea, să se creadă că nu mi-am dat seama de toate acestea, atunci cînd i-am lăudat. Cine va ține însă socoteală de împrejurări, de numărul mic al artiștilor, de greutatea găsirii ajutoarelor potrivite, nu le va mai găsi bune — precum am spus eu — ci minunate, și va încerca o nesfîrșită plăcere văzînd cum canoanele și scînteile binelui încep să se înfiripe din nou în pictură și în sculptură. Biruința lui Lucius Marcius în Spania¹⁴ nu a fost, de sigur, atât de mare încît romanii să nu fi avut altele și mai mari. Judecînd însă după vremurile și locul unde s-a dat lupta, după persoana generalului și după numărul luptătorilor, ea a părut uimitoare și încă astăzi pare vrednică de nesfîrșitele laude pe care i le-au adus scriitorii. Pentru aceleași pricini am socotit și eu că artiștii de mai sus merită nu numai să scriu despre ei cu multă băgare de seamă, dar să-i și laud, cu dragostea și încrederea cu care am făcut-o. După cîte cred eu, cunoașterea acestor « Vieti » și cercetarea manierelor și a chipurilor de a lucra ale celor despre care se vorbește în ele ar fi fost pe placul lor și al artiștilor noștri, ei alegîndu-se astfel cu destul folos, spre marea bucurie a mea, care voi socoti aceasta o frumoasă răsplată a ostene-

lilor mele, ca unul care nu urmăresc alt scop în afara aceluia de a le aduce folos și plăcere.

Și acum, după ce, ca să zic așa, am înțărcat aceste trei arte scoțându-le din vîrsta primei copilării, urmează cea de a doua vîrstă, în care se va vedea o uriașă îmbunătățire a fiecărui lucru; în compoziție vor intra mult mai multe figuri, iar ornamentația va fi mai bogată; desenul va fi mai temeinic și mai apropiat de viață, fiind mai izbutit în operele lucrute cu mai puțină practică, dar cu gîndire și grijă; maniera va fi mai grațioasă, culorile mai gingașe, așa încît nu va mai rămîne decît puțin de făcut pentru ca toate lucrările să fie desăvîrșite și să imite întru totul adevărul naturii. La început, datorită studiilor și rîvnei marelui Filippo Brunelleschi¹⁵, arhitectura a găsit iarăși măsurile și proporțiile celor vechi, atît în coloanele rotunde cît și în pilaștrii pătrați sau în colțurile rustice și elegante; o dată cu el începe diferențierea ordinelor, făcîndu-se să se vadă deosebiri care existau între ele; el este cel care a hotărît ca toate construcțiile să se facă după anume reguli, împărțindu-le în chip potrivit, lucrarea desfășurîndu-se cu mai multă ordine; forța și temeinicia desenului său au crescut, iar lucrările sale au căpătat grație, făcînd ca astfel să fie cunoscute meritele acestei arte; a fost aflată din nou frumusețea atît de feluritelor capitale și a cornișelor, așa încît planurile bisericilor și celorlalte clădiri ale sale sînt foarte bine gîndite; construcțiile sale sînt mărețe, bogat împodobite și deosebit de bine proporționate, precum se vede în uluitoarea cupolă a bisericii Santa Maria del Fiore din Florența, în grația și frumusețea lanternei sale, în atît de împodobita, variată și grațioasă biserică Santo Spirito, ca și în nu mai puțin frumoasa construcție de la San Lorenzo; în atît de ciudata născocire a templului cu opt fețe numit degli Angioli; în atît de aerisita biserică și în porticul interior al abației din Fiesole, ca și în uriașul și plinul de măreție palat al familiei Pitti, a cărui construcție este începută tot de el; toate acestea, în afară de plăcuta și uriașa clădire înălțată de Francesco di Giorgio¹⁶ pentru palatul și catedrala din Urbino; de atît de puternicul și bogatul palat de la Napoli sau de castelul din Milano, cel cu neputință de cucerit, ca și de numeroase alte construcții din

acea vreme, tot atât de vrednice de luat în seamă. Deși cornișele nu au nici finețe și nici o grație desăvârșită, iar din chipul de a aplica frunzele și de a termina cor-
dițele acestora lipsesc cu desăvârșire eleganța și frumusețea, precum și alte îmbunătățiri, care au venit mai târziu (precum se va vedea în cea de a treia parte a acestei cărți, unde vor veni la rînd cei care, în ce privește grația, zveltețea, belșugul de lucrări și zelul, au atins o treaptă la care n-au ajuns niciodată ceilalți arhitecți din vechime), sigur este că aceste lucrări pot fi totuși socotite și frumoase și bune. Nu le socot încă desăvârșite, căci, de vreme ce mai târziu s-au văzut în această artă lucrări mai bune, mi se pare că pot spune cu cugetul împăcat că era totuși ceva care le lipsea. Una dintre ele este minunată, cea drept, iar altceva mai bun nu s-a făcut încă în vremurile noastre și nu se va face poate nici în cele viitoare: e vorba de lanterna cupolei Santa Maria del Fiore ca și de măreția cupolei însăși; aici, Filippo s-a simțit înboldit nu numai să egaleze construcțiile antice, dar să le și întreacă, în ceea ce privește înălțimea zidurilor; vorbim însă în general, iar cu desăvârșirea și frumusețea unei singure părți nu putem susține că și întregul ar fi tot astfel.

Același lucru îl spun despre pictură și despre sculptură, în care se văd încă și astăzi lucrări de mare frumusețe, ale unor maeștri din această a doua epocă, așa cum sînt cele din biserica del Carmine, executate de Masaccio¹⁷, care a pictat aici un om gol, tremurînd de frig¹⁸, precum și alte lucrări, pline de viață și de geniu; în general, însă, acești artiști nu ajung la desăvârșirea celor din a treia epocă, despre care vom vorbi cînd va veni vremea lor, deocamdată fiind nevoiți a ne ocupa de cei din a doua epocă; aceștia — vorbind noi mai întîi despre sculptură — s-au îndepărtat mult de maniera celor dintîi și au îmbunătățit-o într-atît încît celor din a treia epocă nu le-a mai rămas în această privință cine știe ce de făcut. Maniera lor a fost mai grațioasă, mai naturală, mai îngrijită, desenul mai bun și mai bine proporționat, și de aceea statuile lor au început să pară mai curînd oameni vii decît statui, cum păreau cele ale sculptorilor din prima epocă, lucru pe care îl mărturisesc operele lucrate sub semnul acestei înnoiri a manierei;

tocmai aceasta se va vedea în a doua epocă în care statuile sienezului Iacopo della Quercia¹⁹ vădesc mai multă mișcare, mai multă grație, desen mai bun, și mai multă iscusință; cele ale lui Filippo — mai frumos proporționate — arată o mai bună studiere a mușchilor și o mai mare iscusință; la fel se întâmplă și cu operele ucenicilor lor. Și mai mult a adăugat însă Lorenzo Ghiberti²⁰, în executarea porților de la San Giovanni, vădind cu acest prilej atîta inventivitate, ordine, manieră și desen încît personajele sale par să se miște, ca însuflețite. Deși a trăit în același timp cu cei de mai sus, mar bate gândurile să-l pun pe Donato²¹ printre cei din a treia epocă, operele lui putînd fi puse alături de cele ale măștrilor de seamă din antichitate; în această a doua epocă el poate fi socotit ca un fel de pildă pentru ceilalți, întrunind în sine toate însușirile ce se aflau răspîndite, una cîte una, în numeroși alți măștri și dîndu-le statuiilor sale atîta mișcare, vioiciune și firesc, încît pot sta alături și de lucrările din timpurile noastre, dar și de cele antice, așa cum am mai spus.

Același mers înainte l-a avut în vremea aceasta și pictura în care atît de înzestratul Masaccio a părăsit cu desăvîrșire maniera lui Giotto, în ce privește chipurile, veșmintele, clădirile, nudurile, coloritul și perspectivele, înnoind toate acestea și punînd în lumină acea manieră a timpurilor acestea, pe care — de atunci și pînă astăzi — toți artiștii noștri au urmat-o, iar — din timp în timp — au îmbogățit-o și au înfrumusețat-o, dîndu-i mai multă grație mai multă invenție și o mai bogată ornamentație, precum se va vedea în « Viața » fiecăruia, unde se va face cunoștință cu o nouă manieră în ceea ce privește coloritul, perspectivele și atitudinile firești, frămîntările sufletești și mișcările trupului fiind redată mult mai frumos, în desen căutîndu-se o cît mai mare apropiere de adevărul lucrurilor din natură, iar în privința chipurilor tinzîndu-se spre o asemănare deplină cu modelele, spre a se putea recunoaște toți cei înfățișați. Artiștii au căutat deci să redea doar ce vedeau în natură, și nu mai mult; în chipul acesta, operele lor au ajuns să fie mai prețuite și mai bine înțelese, lucru care i-a îndemnat să dea reguli privitoare la perspective, făcîndu-le să se micșoreze, la fel cum se întâmplă și cu obiectele din natură înfățișate în chipul lor propriu; așa au

ajuns să țină seama de umbre și de lumini, de proiecții și de celelalte lucruri grele, compunându-și lucrările cu cea mai mare grijă pentru asemănarea cu modelul, încercînd să picteze peisaje cît mai apropiate de cele din natură, și tot așa făcînd și cu arborii, cu ierburile, cu florile, cu văzduhul, cu norii și cu celelalte lucruri ale firii; iată de ce se va putea spune fără teamă că artele — în această epocă — nu numai că au crescut dar au și ajuns în plină înflorire a tinereții lor, lăsînd să se nădăjduiască nu numai roadele care s-au ivit mai tîrziu, dar și faptul că în scurtă vreme aveau să ajungă la deplina lor maturitate.

Vom începe deci, cu ajutorul lui Dumnezeu, viața sienezului Iacopo della Quercia, după care vor urma cele ale altor arhitecți și sculptori, pînă cînd vom ajunge la Masaccio, care — fiind cel dintîi care a îmbunătățit desenul în pictură — ne va arăta cîtă recunoștință i se datorează pentru această nouă renaștere al cărei autor este. Iar acum, după ce l-am ales pe Iacopo drept vrednic început al acestei a doua păști, voi continua cu însiruirea manierelor feluriților artiști, arătînd întotdeauna, prin înseși viețile lor, marile greutăți ale acestor arte atît de frumoase, atît de anevoioase și atît de vrednice de cinste.

¹ Temerile lui Vasari s-au dovedit a fi întemeiate. După Michelangelo, arta italiană intră într-o lungă perioadă de declin.

² Pliniu îl numește Echione. Împreună cu el, Nicomah, Protogenes și Apelles sînt cei mai mari pictori ai antichității grecești.

³ Buschetto n-a fost însă grec și nici Arnolfo n-a fost german. Vezi, în acest sens, notele de la «Viața» lui Arnolfo di Lapo. Clădirile enumerate mai jos de Vasari aparțin aceleiași epoci.

⁴ Sculptorii care au lucrat Domul din Orvieto nu au fost germani, ci italieni. Parte din basoreliefurile și statuile de aici îi sînt atribuite lui Lorenzo Maitani, iar restul lui Andrea Pisano și elevilor săi.

⁵ Inexact. Înnoirea, respectiv trecerea de la maniera greacă la cea modernă, s-a făcut întîi în arhitectură și în sculptură și de-abia pe urmă în pictură.

⁶ Vasari nu pierde nici un prilej pentru a se război cu arta bizantină căreia nu-i poate ierta, în primul rînd, lipsa de legătură cu realitatea.

⁷ Simone Memmi (de fapt Martini). Vezi și «Viața» acestuia.

⁸ Pictor florentin, nepot de fică al lui Giotto, născut către 1301 și mort către 1350. Poreclit *Scimia naturae* (mămuță a naturii).

- ⁹ Parri di Spinello Spinelli s-a născut în 1387 și a învățat pictura cu tatăl său, Spinello, pe care l-a ajutat la pictarea frescelor din Palazzo Pubblico din Siena. Moare în 1452.
- ¹⁰ Vezi nota 19 de la «Viața» lui Taddeo Gaddi.
- ¹¹ Vezi nota 2 de la «Viața» lui Gherardo Starnina.
- ¹² Diminutiv de la Filippo. Nu se știe la care din numeroșii pictori florentini cu acest nume, care au trăit în secolul al XIV-lea, se referă Vasari.
- ¹³ Vezi «Viața» acestuia.
- ¹⁴ În anul 212 î.e.n. În lupta cu cartaginezii, cei doi comandanți ai trupelor romane fiind uciși, centurionul Titus Martius a preluat comanda și a repurtat victoria.
- ¹⁵ Vezi și «Viața» acestuia.
- ¹⁶ A trăit în a doua jumătate a secolului al XV-lea. Nu sînt făcute de el decît unele părți ale palatului din Urbino.
- ¹⁷ Vezi și «Viața» acestuia.
- ¹⁸ E vorba de fresca în care este înfățișat Sfîntul Petru botezînd.
- ¹⁹ Vezi și «Viața» acestuia.
- ²⁰ Idem.
- ²¹ Idem.

IACOPO DELLA QUERCIA

SCULPTOR DIN SIENA

După Andrea Pisano, Orcagna și ceilalți, despre care am vorbit mai înainte, sculptorul Iacopo¹, născut la Quercia, localitate din ținutul Sienei, ca fiu al maestrului Piero di Filippo, a fost, așadar, cel dintâi care, lucrând cu râvnă și studiind, a început să arate că sculptura se poate apropia de natură, dându-le astfel și celorlalți, tot pentru întâia oară, îndrăzneala și nădejdea de a o putea egala într-un fel oarecare. Primele lucrări, vrednice de luat în seamă, le-a făcut la Siena, pe când avea numai nouăsprezece ani, și în împrejurările pe care le vom arăta mai jos.

Trimițându-și sienezii armata împotriva florentinilor, sub conducerea căpitanilor Gian Tedesco, nepotul lui Saccone da Pietramala și Giovanni d'Azzo Ubaldini, acesta din urmă s-a îmbolnăvit pe câmpul de luptă și, fiind adus la Siena, a murit; mîhnîți însă de moartea sa, sienezii, în afara îngropăciunii, care s-a săvîrșit cu mare pompă, au înălțat o construcție de lemn, de formă piramidală, deasupra căreia au așezat statuia lui Giovanni², călare, de dimensiuni mai mari decît cele naturale, făcută, cu judecată și iscusință, de mîna lui Iacopo, care, pentru a executa această lucrare, a găsit (căci pînă atunci nu se mai făcuse așa ceva) chipul de a lucra scheletul calului și al călărețului din bucăți de lemn și grinzișoare prinse împreună, înfășurate apoi cu fîn și cu cîlți, legate strîns după aceea cu funii, iar pe deasupra acoperite cu pămînt amestecat cu scamă de lînă, cocă și clei. Acest fel de a lucra³ a fost și este, într-adevăr, cel mai bun dintre toate pentru asemenea

lucrări, căci operele executate astfel, deși par, la prima vedere grele, devin totuși ușoare după ce se usucă, iar după ce sînt acoperite cu alb ajung să semene cu marmura și s tare plăcute la privit, așa cum a fost și această operă a lui Iacopo. La toate astea se adaugă faptul că statuile făcute în acest chip și din asemenea amestecuri nu se sparg, așa cum s-ar întîmpla dacă ar fi făcute numai din pămînt curat. Astfel se fac în ziua de azi modelele pentru sculpturi, spre marea înlesnire a artiștilor care, cu ajutorul lor, au întotdeauna în față chipul sculpturilor pe care le lucrează, cu măsurile lor exacte; așa că trebuie să-i fim nu puțin recunoscători lui Iacopo, care, după cît se spune, este adevăratul descoperitor al acestui fel de a lucra.

Părăsind Siena, Iacopo s-a dus la Lucca, unde i-a lucrat lui Paolo Guinigi, care făcea parte din Signoria orașului, mormîntul de curînd răposatei sale soții ⁴, în biserica San Martino; pe postamentul acestuia a sculptat în marmură cîteva copii, care țin o ghirlandă, dar într-un chip atît de firesc încît par să fie făcuți din carne; pe sarcofagul pus pe acest postament, și în care se află trupul soției lui Paolo Guinigi, a sculptat-o pe aceasta, avînd la picioare — tăiat din același bloc de marmură — statuia unui cîine, înfățișînd credința pe care i-o păstrase soțului.

Aflînd că breasla postăvarilor din Florența voia să facă în bronz una din ușile bisericii San Giovanni — pe cea dintîi o lucrase, după cum am spus, Andrea Pisano — Iacopo a venit la Florența, spre a se face cunoscut, bineștiindu-se că o asemenea lucrare urma să i se încredințeze aceluia care, în executarea în bronz a unor atare scene, ar fi dat cea mai înaltă dovadă atît despre cunoștințele cît și despre talentul său ⁵. Venind deci la Florența, a făcut nu numai modelul dar chiar o scenă întregă, foarte frumos executată și șlefuită, care a plăcut atîta, încît, dacă nu i-ar fi avut drept concurenți pe minunații Donatello și Filippo Brunelleschi, care l-au întrecut, cei drept, în încercările lor, lui i-ar fi fost încredințată executarea unei lucrări atît de însemnate. Treburile mergînd însă altfel, Iacopo a plecat la Bologna, unde, cu sprijinul lui Giovanni Bentivoglio ⁶ către eforii de la San Petronio, i-au comandat să facă din marmură ⁷ ușa cea mare a acestei biserici ⁸; și pentru

a nu vătăma întru nimic felul în care fusese începută, a luat hotărîrea să continue a lucra în maniera germană, umplînd spațiul gol dintre pilaștrii care susțin cornișa și arcul cu scene lucrate cu o nesfîrșită dragoste tot timpul celor doisprezece ani cît a durat execuția acestei opere; toate frunzele și celelalte ornamente ale acestei uși le-a lucrat cu mîna lui, punînd cea mai mare rîvnă și stăruință de care a fost în stare. Pe fiecare din pilaștrii care susțin arhitrava, cornișa și arcul, sînt sculptate cîte cinci scene, iar pe arhitravă sînt alte cinci; adică cincisprezece cu totul. În toate acestea a sculptat, în basorelief, scene din Vechiul Testament, de la crearea omului de către Dumnezeu pînă la potop și arca lui Noe, fiindu-i astfel de cel mai mare folos sculpturii, căci de la cei vechi și pînă la el nu se mai lucrase nimic în basorelief⁹, putîndu-se spune mai curînd că felul acesta de sculptură se pierduse cu totul și nu că se rătăcise. Pe arcul acestei uși a lucrat din marmură, în mărime naturală, trei statui, a căror așezare și ținută vădesc o mare frumusețe, cea dintîi înfățișînd-o pe Fecioara Maria cu pruncul în brațe, a doua, pe Sfîntul Petronio, iar a treia, pe un alt sfînt: de aceea, ca unii care socoteau că nu s-ar putea executa opere din marmură mai frumoase sau măcar tot atît de frumoase ca acelea pe care le făcuseră sienezii Agostino și Agnolo¹⁰ în maniera veche, pentru altarul cel mare al bisericii San Francesco din Bologna, locuitorii acestui oraș, văzînd că lucrarea lui Iacopo le întrece cu mult pe celelalte, au înțeles că se înșelaseră.

Cerîndu-se apoi să se înapoieze la Lucca, Iacopo a plecat bucuros și a executat, în San Friano, pentru Federigo *di maestro* Trenta del Veglia, un basorelief din marmură, în care a înfățișat-o pe Sfînta Fecioară cu pruncul în brațe, pe Sfîntul Sebastian, pe Sfînta Lucia, pe Sfîntul Ieronim și pe Sfîntul Sigismund, dînd dovadă în toate acestea de o manieră, o grație și un desen deosebit de frumos; iar jos, pe predelă, dedesubtul fiecărui sfînt, a lucrat în semirelief cîte o scenă din viața acestuia: lucrarea, deosebit de frumoasă, a plăcut foarte mult¹¹, căci Iacopo a știut să dea viață personajelor sale, așezîndu-le în planuri deosebite și făcîndu-le din ce în ce mai mici. Totodată a dat îndemn și celorlalți artiști să însufle grație și frumusețe operelor lor, prin aceste noi mijloace de lucru, sculptînd în

basorelief și în mărime naturală, pe două lespezi mari de mormînt, pe Federigo, cel pentru care executase lucrarea, și pe soția acestuia; pe care lespezi, stau scrise următoarele cuvinte ¹²: *Hoc opus fecit Jacobus magistri Petri de Senis 1422.*

Înapoindu-se după aceasta la Florența, eforii bisericii Santa Maria del Fiore, ținînd seama de faima pe care și-o cîștigase, i-au dat să sculpteze în marmură frontispiciul de deasupra acelei uși a bisericii care dă către Nunziata ¹³; acolo, într-o mandorlă, Iacopo a înfățișat-o pe Fecioara Maria, dusă la cer de un cor de îngeri, care cîntă din gură și din felurite instrumente, executînd cele mai frumoase mișcări și în cele mai frumoase atitudini văzute pînă atunci.

După aceasta, dorind să-și vadă patria din nou, Iacopo s-a înapoiat la Siena, unde de cum a ajuns, i s-a înfățișat după cum și dorea, prilejul de a lăsa în acel oraș ceva care să-i cinstească amintirea. Luînd hotărîrea să împodobească cu o bogată ornamentație fîntîna pe care sienezii Agostino și Agnolo o făcuseră, în anul 1343, în piață, Signoria din Siena i-a încredințat această lucrare lui Iacopo ¹⁴, în schimbul a două mii două sute de scuizi de aur; executînd un model și căpătînd și bucațile de marmură, Iacopo s-a apucat de lucrare și a terminat-o, spre marea mulțumire a concetățenilor săi care, de aici încolo, nu i-au mai spus niciodată Iacopo della Quercia, ci Iacopo della Fonte.

Tot de mîna lui sînt, de asemenea, trei semireliefuri în bronz ¹⁵, înfățișînd cîteva scene deosebit de frumoase din viața Sfîntului Ioan Botezătorul, care se găsesc în jurul baptisteriului din Dom, ca și cîteva statuete ¹⁶, tot de bronz, înalte de un cot, așezate între mai sus pomenitele semireliefuri, cu adevărat frumoase și vrednice de laudă. Pentru aceste lucrări, socotite, așadar, deosebit de frumoase, ca și pentru viața sa virtuoasă, Iacopo a meritat ca Signoria din Siena să-l facă mai întîi cavaler și ceva mai tîrziu efor al Domului ¹⁷. Însărcinarea aceasta și-a adus-o la îndeplinire în așa fel, că nici mai înainte și nici după aceea biserica n-a fost mai bine condusă, căci deși n-a mai trăit decît trei ani după primirea acestei sarcini, el a adus Domului numeroase îmbunătățiri folositoare și vrednice de cinste. Cu toate că a fost numai sculptor, Iacopo a stăpînit foarte bine desenul,

aşa precum arată unele schițe făcute de el și care par făcute mai curînd de mîna unui miniaturist decît a unui sculptor; în cele din urmă, copleșit de oboseli și de atîta neînteruptă muncă, a murit în vîrstă de șaizeci și patru de ani, în Siena, patria sa, și a fost înmormîntat cu mare cinste, fiind plîns nu numai de către prieteni și rude, ci și de întregul oraș.

Elev al lui Iacopo a fost sculptorul Matteo ¹⁸, de fel din Lucca; în anul 1444, acesta a executat din marmură, pentru concetățeanul său Domenico Galigano, micul templu octogonal din biserica San Martino, în care se află imaginea Sfintei Cruci ¹⁹.

Acesta a sculptat de asemenea o statuie a Sfîntului Sebastian, în marmură, înaltă de trei coți, deosebit de frumoasă, datorită desenului îngrijit, ținutei frumoase și corectitudinii cu care a fost lucrată. Tot de mîna lui sînt făcute și cele trei frumoase statui, aflate în trei fride din biserica în care se spune că s-ar găsi trupul Sfîntului Regolo, precum și alte trei statui, tot de marmură, din biserica San Michele, și tot astfel și statuia Fecioarei, aflată pe colțul dinafară al aceleiași biserici, ceea ce dovedește că Matteo s-a silit tot timpul să-l ajungă pe maestrul său, Iacopo.

Tot elev al lui Iacopo a fost și Niccolò Bolognese ²⁰, cel care, între alte lucrări, a terminat, într-un chip dumnezăiesc de frumos, racla de marmură din Bologna, începută de Nicola Pisano, în care se află trupul Sfîntului Dominic; în afara cîștigului bănesc, Niccolò s-a ales și cu cinstea de a fi supranumit *maestro* Niccolò dell' Arca, nume care i-a rămas pentru toată viața. Această lucrare a terminat-o în anul 1460, după care a executat o statuie în bronz ²¹ a Sfintei Fecioare, înaltă de patru coți, așezînd-o, în anul 1478, pe fațada palatului în care locuiește astăzi legatul papal din Bologna. A fost, așadar, acest Niccolò Bolognese, un maestru de seamă și un vrednic elev al lui Iacopo della Quercia.

¹ Iacopo della Quercia s-a născut în preajma anului 1374, în satul Quercia Grossa (care nu mai există astăzi), de lângă Siena, și era fiul maestrului giuvaergiu Pietro d'Angelo (și nu di Filippo, cum spune Vasari) di Guarnieri. Este firesc deci ca primele noțiuni

de desen să le fi căpătat de la tată său, în atelierul căruia va fi prins și dragostea de meserie. A lucrat foarte mult, ajutat de numeroși elevi. A murit în anul 1438.

² Vasari se înșală. Statuia așezată în Domul din Siena (și al cărei autor nu se cunoaște) era menită să cinstească amintirea lui Gian Tedesco, mort în asediul orașului Orvieto (1395).

Giovanni Ubaldini a murit în 1390, în Siena, iar în memoria lui a fost așezat în Domul din acest oraș, deasupra mormântului, portretul său pictat. Ambele opere au fost distruse în anul 1506.

³ Despre lucrurile acestea Vasari a mai vorbit și într-unul din capitolele închinat sculpturii, din *Introducerea la cele trei arte*.

⁴ E vorba de mormântul Ilariei del Carretto, soția lui Paolo Guinigi, moartă la 8 decembrie 1405. A fost executat de Iacopo, probabil în 1406, după concursul care a avut loc la Florența (în 1400) pentru executarea ușilor bisericii San Giovanni.

⁵ Date mai ample în legătură cu acest concurs se găsesc în «Viața» lui Lorenzo Ghiberti.

⁶ Informație inexactă. Lucrarea despre care vorbește Vasari mai jos i-a fost comandată douăzeci de ani mai târziu. În 1408 a executat la Ferrara, unde s-a dus, poate, după eșecul de la Florența, o Fecioară cu pruncu în brațe (aflată în sacristia Domului) și un sfânt episcop, în sala de consiliu a canonicilor din catedrală.

⁷ Acesta murise în anul 1402, deci cu douăzeci și trei de ani mai înainte ca Iacopo să fi primit comanda cunoscutelor sculpturi din San Petronio. Vasari nu pomenește nimic despre monumentul lui Anton Galeazzo Bentivoglio, lucrat — în cea mai mare parte — de Iacopo della Quercia și aflat în biserica San Giacomo Maggiore din Bologna.

⁸ Comanda i-a fost dată la 28 martie 1425, de către Ludovico, arhiepiscop de Arles și legat papal în Bologna. Execuția lucrării — începută în același an — a continuat, cu unele întreruperi, până în 1434, când Iacopo a plecat la Siena unde, în 1438, a murit, lucrarea rămânând neterminată. Marele Michelangelo a fost el însuși uimit de frumusețea, măreția, noblețea și energia sculpturilor executate aici de Iacopo della Quercia.

⁹ Afirmatie cu totul neîntemeiată. Sînt cunoscute nenumărate basoreliefuri din evul mediu, iar Vasari însuși le-a ridicat în slavă pe unele din ele, acum, uitîndu-i, de pildă, pînă și pe Niccola și pe Giovanni Pisano.

¹⁰ Opera pomenită de Vasari nu le aparține acestora. (Vezi și «Viața» lor).

¹¹ Se află încă în biserica San Frediano din Lucca. A fost începută în 1413 și terminată în 1422.

¹² Această lucrare a făcut-o Iacopo, fiul maestrului Pietro, din Siena, în 1422. (În limba latină, în original).

¹³ Lucrarea aceasta nu-i aparține lui Iacopo della Quercia, ci lui Nanni di Banco.

¹⁴ Contractul s-a semnat la 2 ianuarie 1409, prețul fiind de două mii de florini aur. Lucrînd cu întreruperi și înnoind contractul, Iacopo a terminat lucrarea la 20 octombrie 1419, cînd a înscasat două mii două sute optzeci de florini aur. Fîntîna — care se distingea prin eleganța liniei arhitecturale, frumusețea execuției și geniala compoziție a figurilor, pline de forță și de grație, în același timp —

este astăzi distrusă. Unele fragmente din ea se păstrează în Palazzo Pubblico din Siena (în *loggia* acestuia).

¹⁵ Au fost, de fapt, două, din care Iacopo nu a executat decât unul, și înfățișează apariția îngerului în fața lui Zaharia. Celălalt semirelief i-a fost cedat de Iacopo lui Donatello, care a înfățișat în el ospățul lui Irod. Opera lui Iacopo a fost terminată în 1430.

¹⁶ Aceste statuetă înfățișează Credința, Speranța, Mila, Dreptatea, Prevederea și Puterea. Nu sînt însă făcute de Iacopo, ci de alți artiști.

¹⁷ În februarie 1435.

¹⁸ Matteo Civitali di Giovanni, născut la Lucca, în 20 iulie 1435, avea numai trei ani la moartea lui Iacopo, căruia deci nu i-a putut fi elev. A murit la 12 octombrie 1501.

¹⁹ E vorba de statuia de lemn, cunoscută sub denumirea de *Volto Santo* (Chipul Sfînt), deosebit de respectată de catolici, care au țesut în jurul ei nenumărate legende. Este de origine siriană și datează dinaintea secolului al XII-lea. Templul octogonal în care este păstrată a fost terminat de Matteo în anul 1484 și nu în 1444, cum spune Vasari, cînd nu ar fi avut decât nouă ani.

²⁰ Niccolò d'Antonio, născut, pare-se, în Dalmația, a lucrat mai tot timpul la Bologna, unde a și murit, la 2 martie 1494. Nu i-a fost elev lui Iacopo și nici nu l-a imitat pe acesta, fiind — în realitate — unul din reprezentanții artei gotice în Italia.

²¹ Este de teracotă și nu de bronz și se află deasupra cunoscutului Palazzo Pubblico din Bologna.

NANNI D'ANTONIO DI BANCO

SCULPTOR FLORENTIN

Deși era un om cu stare, iar neamul din care se trăgea nu era de rînd. Nanni d'Antonio di Banco¹, iubind sculptura, nu numai că nu s'a rușinat s'o învețe și să se îndeletnicească cu ea, dar și a făcut dintr-asta o adevărată cinste, dînd atîtea roade încît faima sa va dăinui în veci; gloria lui, de altfel, va fi cu atît mai mare cu cît el nu s'a îndreptat către această nobilă artă din nevoie, ci împins numai de o adevărată dragoste pentru ea. A fost unul din ucenicii lui Donato² și l'am pus înaintea maestrului numai fiindcă a și murit cu mult înaintea acestuia; era cam greoi din fire, dar de altminteri modest, umil și blînd la vorbă. În Florența se află făcută de mîna sa statuia de marmură³ a Sfîntului Filip, care stă așezată într-unul din pilaștrii dinafara Oratoriului San Michele; breasla cizmarilor îi încredințase această lucrare mai întîi lui Donato, dar apoi, neputîndu-se înțelege cu el asupra prețului și ca să-i facă oarecum în necaz, i-au încredințat-o lui Nanni, care le-a făgăduit să primească cei vor da ei și să nu ceară nimic pe deasupra.

Treburile n'au mers însă astfel, căci după ce a terminat statuia și a așezat-o la locul ei, a cerut un preț mult mai mare decît cel pretins de Donato la început; lăsînd atunci amîndouă părțile sarcina prețuirii pe seama lui Donato, conducătorii breslei erau încredințați că, din pizmă, fiindcă nu făcuse el statuia, acesta avea s'o prețuiască mult mai puțin decît dacă ar fi fost opera sa. Sau înșelat însă, căci Donato a hotărît să i se plătească lui Nanni mai mult chiar decît ceruse acesta. Nevrînd

să se supună unei asemenea judecăți, conducătorii au început să strige la Donato: — De ce tocmai tu, care ai fi făcut lucrarea asta pentru o sumă mai mică, o socotești vrednică de mai mult, acum, cînd e făcută de altcineva, și ne silești să-i dăm acestuia un preț mai mare decît cere el însuși, deși știi tot atît de bine ca și noi că din mâinile tale lucrarea ar fi ieșit cu mult mai frumoasă? Donato le-a răspuns rîzînd: — Fiindcă omul ăsta cumsecade, neputîndu-se măsura cu mine, trudește mult mai mult decît trudesec eu; așa că, dacă vrei să fie mulțumit, nevoiți sînteți, ca niște oameni cinstiți precum îmi păreți, să-i plătiți potrivit cu timpul pe care l-a pierdut. Hotărîrea lui Donato, căreia amîndouă părțile se înțeleseseră dinainte să-i dea ascultare, rămase deci în picioare. Lucrarea lui Nanni arată de altfel destul de bine; capul are grație și vioiciune, iar veșmintele nu stau țepene ci, dimpotrivă, sînt foarte potrivite cu mișcările personajului.

Dedesubtul acestei firide se află o alta, în care sînt patru sfinți de marmură⁴ care i-au fost comandați tot lui Nanni de către breasla fierarilor, tîmplarilor și zidarilor, și se spune că, după ce a terminat toți sfinții, în chip de patru statui despărțite una de alta, și s-a zidit firida, s-a văzut că nu încap în ea decît trei sfinți, și cu destulă caznă, și asta, căci pe unii dintre ei sculptorul îi înfățișase cu brațele deschise; deznădăjduit și mîhnit, Nanni l-a rugat pe Donato să-i dea o mînă de ajutor în nenorocirea și nepriceperea sa; rîzînd de cele întîmplate, Donato i-a spus: — Dacă fîgăduiești să plătești o masă pentru mine și toți ucenicii mei din atelier, mă prind să fac în așa fel încît sfinții să intre în fîridă fără nici o greutate. Ceea ce fîgăduind Nanni cu bucurie să facă, Donato l-a trimis pe cîteva zile la Prato, pentru unele măsurători și pentru alte cîteva treburi. În lipsa lui Nanni, așadar, Donato, apucîndu-se de lucru împreună cu toți ucenicii săi, a cioplit ba umerii unei statui, ba brațele alteia, și astfel, cîștigînd loc, le-a apropiat unele de altele, făcînd ca brațele uneia să se sprijine pe umerii celeilalte. Ca urmare, așezîndu-le strîns apropiate între ele, iscusința lui Donato a îndreptat greșeala lui Nanni atît de bine, încît statuile, așezate în fîridă, stau foarte bine împreună, înfrățindu-se parcă, iar cel care nu știe ce s-a petrecut, nici nu-și dă seama de greșală.

La înapoiere, văzînd că Donato îndreptase totul, Nanni i a mulțumit din ad ncul sufletului  i i a plătit cu mare plăcere masa, at t lui c t  i ucenicilor săi.

Sub picioarele acestor patru sfinți, în ornamentul tabernacolului, se află un semirelief în marmură,  nf    nd un sculptor care cioplește chipul unui copil  i un me ter care zide te, împreună cu al i doi in i care îl ajută; toți aceștia par să fie plini de voio ie  i absorbi i de ceea ce fac.

Pe fa ada bisericii Santa Maria del Fiore, în partea st ng  a u ii din mijloc, se află, făcut de m na aceluiași Nanni, un sînt evanghelist ⁵, operă cu adevărat iscusită pentru vremea aceea. Se crede, de asemenea, că Sf ntul Lo ⁶, care se află  ntr una din fridele din jurul Oratoriului San Michele, ar fi făcut tot de mâna lui Nanni, din însărcinarea breslei potcovarilor; la fel  i la tabernacolul de marmură, în partea de jos a căruia se află sculptată scena în care Sf ntul Lo, fierarul, potcove te un cal st p nit de diavol: totul este atât de frumos făcut, încît Nanni a meritat numeroasele laude care i s au adus; ar fi cules de altfel în continuare încă  i mai multe laude — merit ndu le pe deplin — pentru alte lucrări, dacă nu s ar fi  nt mplat să moară de t n r. Deși a făcut pu ine lucrări, Nanni a fost socotit totu i drept un sculptor plin de iscusință; cum era cet  ean florentin, i au fost  ncredin ate în Florența, patria sa, numeroase lucrări  i fiindcă, at t în îndeplinirea acestora c t  i în toate celelalte treburi ale sale, s a arătat a fi un om cinstit  i de ispravă, s a bucurat de multă dragoste. A murit, dintr o încurcătură de ma e, în anul 1430, fiind în v rst  de patru zeci  i șapte de ani ⁷.

¹ Nanni d'Antonio di Banco s a născut în Florența, în jurul anului 1373  i este, după cum îl arată  i numele, fiul lui Antonio di Banco, arhitect  i sculptor florentin.

A deprins meșteșugul de la tatăl său  i de la Niccol  d'Arezzo. La 2 februarie 1405 a fost înmatriculat în breasla cioplitorilor în piatră. Din 1407 p n  în 1409 a lucrat —  mpreun  cu tatăl său  i sub ordinele lui Niccol  d'Arezzo — la sculptarea frontispiciului de deasupra uneia din u ile bisericii Santa Maria del Fiore din Florența.  ntre 1 septembrie  i 22 octombrie 1418 a lucrat —  mpreun  cu

Donatello și Brunelleschi — un model, din cărămidă și var, pentru cupola Domului din Florența (biserica Santa Maria del Fiore). A murit în anul 1421.

² Acesta era însă cu 12 ani mai tânăr decât el.

³ Există și astăzi în același loc.

⁴ Se află încă în același loc. Sînt cei patru sfinți încoronați și au fost lucrați în jurul anului 1408. Afirmările lui Vasari în legătură cu ei nu au nimic comun cu realitatea.

⁵ Astăzi, se află înăuntrul Domului.

⁶ Statuia și tabernacolul îi aparțin, într-adevăr, lui Nanni di Banco și se află în același loc.

⁷ Se știe, din registrele Domului din Florența, că a murit între 9 și 12 februarie 1421.

LUCA DELLA ROBBIA

SCULPTOR FLORENTIN

Născut *s-a* Luca della Robbia ¹, sculptor florentin, în anul 1388 în casele strămoșilor săi, aflate în Florența, mai jos de biserica San Barnaba; aici a primit el o creștere frumoasă pînă în ziua în care — fără a fi învățat să scrie sau să citească — *s-a* deprins, potrivit obiceiului celor mai mulți dintre florentini, să facă socotelile *ce-i* erau de trebuință. După aceasta a fost dat de tatăl său să învețe meșteșugul giuvaergeriei cu Leonardo al lui *ser* Giovanni ², socotit pe atunci în Florența drept cel mai bun cunoscător al acestui meșteșug. Învățînd deci Luca, sub îndrumarea acestuia, să deseneze și să lucreze în ceară, a prins cutezanță și a început ³ să facă unele lucrări în marmură și în bronz; acestea, izbutindu-i destul de bine, au fost pricina pentru care, părăsind cu totul meșteșugul de giuvaergiu, *s-a* dăruit într-atîta sculpturii, încît ziua nu făcea altceva decît să cioplească, iat noaptea, să deseneze. Și cu atîta rîvnă făcea aceasta, încît noaptea, simțind de multe ori că-i înghețau picioarele, *s-a* apucat, pentru a nu-și părăsi desenul, să și le vîre într-un coș cu talaș, adică cu acele fișii pe care le scot tîmplarii de pe scînduri, cînd le dau la rindea. De abia împlinise cincisprezece ani atunci cînd, împreună cu alți tineri sculptori, Luca a fost chemat la Rimini, ca să lucreze în marmură cîteva figuri și alte ornamente pentru Sigismondo, fiul lui Pandolfo Malatesta, stăpînitorul aceluia oraș, care pusese, tocmai în acea vreme ⁴, să se construiască în biserica San Francesco o capelă și un monument pentru răposata lui soție. La această

lucrare, Luca a dat o prețuită dovadă a priceperii sale, executînd cîteva basoreliefuri ce se mai văd încă și astăzi; aceasta s-a petrecut mai înainte ca eforii bisericii Santa Maria del Fiore să-l fi chemat înapoi la Florența, unde a lucrat, pentru campanila acelei biserici, cinci sculpturi în marmură⁵, așezate pe zidul dinspre biserică. Îndemnați, pe lîngă meritele lui Luca, și de către popularul *messer* Vieri de' Medici — cetățean de vază al orașului, care îl iubea mult pe Luca — numiții efori i-au comandat, în anul 1405, să execute ornamentația de marmură a orgii⁶, cerîndu-se să o facă foarte mare, pentru a fi așezată deasupra porții sacristiei acelei biserici. În partea de jos a lucrării, Luca a înfățișat, în cîteva scene, grupuri de muzicanți care cîntă în felurite chipuri; și atîta rîvnă a pus și atît de bine i-a izbutit această lucrare încît, deși se află la o înălțime de șaisprezece coți de la pămînt, se vede cum i se umflă gura celui care cîntă, cum bate cu mîinile pe spatele copiilor cel care conduce corul și, în sfîrșit, diferite scene de dans, de cîntec și alte plăcute îndeletniciri, legate de muzică. Apoi, deasupra acestui ornament, Luca a făcut două statui⁷ din metal aurit, adică doi îngeri goi, lucrați cu multă îngrijire, la fel ca întreaga lucrare, care a fost socotită drept ceva foarte rar, cu toate că Donatello⁸, care a executat, mai tîrziu, ornamentația celeilalte orgi, aflată în fața acesteia, a lucrat cu mult mai multă iscusință și pricepere decît Luca, după cum se va arăta la locul potrivit; căci el mai mult și-a schițat lucrarea, fără să o desăvîrșească pînă în cele mai mici amănunte, așa că, de departe, ea pare mult mai bine făcută decît a lui Luca, pe care, deși executată cu rîvnă și după un desen minunat, din pricina migalei cu care e făcută și a desăvîrșirii ei, ochiul o pierde și n-o vede bine de la depărtare, așa cum o vede pe cea a lui Donatello, care nu e decît schițată.

La atare lucru artiștii trebuie să fie foarte atenți, căci experiența ne învață că toate lucrările așezate la mare depărtare, fie ele picturi, sculpturi sau oricare alte lucrări asemănătoare, au mai multă măreție și mai mare forță cînd sînt numai schițate, decît atunci cînd sînt desăvîrșite: de altfel, în afară de faptul că depărtarea produce un asemenea efect, se pare că în schițe — născute pe nerăsuflăte, din avîntul năvalnic al artei — artistul

izbutește, adesea, să-și exprime ideile în câteva linii doar; și că, dimpotrivă, truda și prea marea rîvnă răpesc forța și priceperea acelor care nu știu niciodată cînd să-și ia mîna de pe lucrarea pe care o execută.

Sfîrșind opera despre care am vorbit și care a plăcut în chip deosebit, i s-a dat să facă ușa de bonz a numitei sacristii: Luca a împărțit ușa în zece despărțituri, cîte cinci de fiecare canat, colțurile fiecărei despărțituri împodobindu-le cu cîte un cap de om: nici un chip nu aduce cu celălalt, fie că e vorba de tineri, de bătrîni sau de oameni aflați în plinătatea vîrstei, fie că sînt cu barbă sau rași, chipurile neavînd nici o asemănare unul cu celălalt, dar vădînd, fiecare în felul lui, o anumită frumusețe; în felul acesta, cadrul ușii apare cum nu se poate mai împodobit.

În despărțituri a înfățișat, începînd cu cele de sus, o Madonă, plină de grație, cu pruncul în brațe, într-o parte, iar în cealaltă un Isus Cristos ieșind din mormînt; dedesubtul acestora, în fiecare din primele patru despărțituri, se află chipul unui evanghelist, iar sub ei, cei patru doctori ai bisericii, scriind în atitudini diferite. Toată opera aceasta este aît de migălită și de curată, încît pare o adevărată minune și ne face să înțelegem cît de mult a folosit Luca de pe urma vremii cît lucrase ca giuvaergiu. După aceste lucrări, socotind el însă cîți bani i-au intrat în mîină și cît timp a cheltuit pentru ele, a înțeles că a cîștigat prea puțin și că truda fusese prea mare, așa că a luat hotărîrea să părăsească marmura și bronzul și să vadă dacă nu s-ar alege cu mai mult folos din altfel de lucrări. De aceea, ținînd seamă că lutul se lucra ușor și cu puțină trudă, și că nu trebuia decît să se găsească un mod cu ajutorul căruia operele făcute în lut să poată fi păstrate vreme îndelungată, și-a bătut capul în așa măsură, încît a aflat cum să le apere de vitregia vremii: căci, după ce a făcut tot felul de încercări, a descoperit că aplicarea, pe suprafața acestor opere, a unui înveliș de smalt, făcut din cositor, litargă, antimoniu și alte minerale, precum și coacerea amestecurilor la focul unui cuptor anume construit, ducea la înfăptuirea deplină a celor urmărite, dînd lucrărilor executate din lut o viață aproape veșnică. De pe urma acestui fel de a lucra — ca unul care îl și descoperise — s-a ales cu laude nemăsurate, pentru care îi vor fi îndatorate toate veacurile ce vor veni ⁹.

Izbutind el, aşadar, să realizeze tot ce dorise, a ținut ca primele opere să fie acelea care se află în arcul de deasupra uşii de bronz pe care o executase chiar el pentru sacristie, dedesubtul orgii din biserica Santa Maria del Fiore, unde a înfăţişat o înviere a lui Cristos, atît de frumoasă pentru acea vreme, încît, o dată aşezată sus, a fost privită cu deosebită admiraţie, ca un lucru cu adevărat rar. Îndemnaţi de aceasta, numiţii efori au voit ca şi arcul porţii de la cealaltă sacristie, acolo unde Donatello executase ornamentaţia pentru cealaltă orgă, să fie împodobit tot de Luca, în acelaşi chip, cu figuri asemănătoare şi cu lucrări din pămînt ars: pentru aceasta, Luca a făcut acolo un foarte frumos Isus Cristos, care se înalţă la cer. Acum, nemaiajungîndu-i această minunată descoperire, atît de frumoasă şi atît de folositoare — îndeosebi pentru locurile unde e apă multă şi unde, din pricina umezelii, ca şi din alte pricini, nu-şi găsesc loc picturile — Luca a mers cu gîndul mai departe şi, de unde pînă atunci făcea aceste lucrări din pămînt fără nici o culoare, a descoperit şi chipul de a le colora, spre mirarea şi bucuria de necrezut a fiecăruia. Piero, fiul lui Cosimo de'Medici, unul dintre cei dintîi care i-au cerut lui Luca lucrări din pămînt colorat, l-a pus să execute, în palatul construit, după cum vom arăta mai departe, de către Cosimo¹⁰, tatăl său, întreaga boltă, precum şi pardoseala unei camere de lucru, împodobindu-le cu tot felul de desene, fiind aceasta o lucrare foarte rară şi de mare folos în timpul verii¹¹. Şi cu toate că pe atunci lucrul acesta era foarte greu de înfăptuit, cerîndu-se o mare grijă la arderea pămîntului, este minunată desigur desăvîrşirea pe care Luca a dat-o acestor lucrări, căci atît bolta cît şi pardoseala par făcute nu din mai multe bucăţi, ci dintr-una singură. Faima acestor opere răspîndindu-se nu numai în Italia ci şi în întreaga Europă, numeroşi erau cei ce voiau ca negustorii florentini — dîndu-i lui Luca să lucreze fără răgaz, spre marele lui folos — să le trimită în toată lumea. Şi fiindcă el singur nu putea face faţă atîtor cereri, i-a luat de la daltă pe fraţii săi Ottaviano şi Agostino¹² şi le-a dat să execute lucrări de felul acesta, din care ei, împreună cu el, cîştigau mult mai bine decît cîştigaseră pînă atunci cu dalta; căci, în afara lucrărilor trimise de ei în Franţa şi în Spania, lucrau mult şi în Toscana, îndeosebi pentru pomenitul

Piero de' Medici, în biserica San Miniato a Monte¹³, bolta capelei de marmură care se sprijină pe patru coloane, în mijlocul bisericii, unde a făcut o minunată împărțire în octogoane. Cea mai de seamă lucrare, de acest fel, ieșită din mâinile lor, a fost — în aceeași biserică — bolta capelei San Iacopo, unde se află mormîntul cardinalului di Portogallo: în care boltă, deși nu are colțuri, au făcut, în cîte o placă rotundă¹⁴, pe fiecare din cei patru evangheliști, iar în mijlocul bolții, tot într-o placă rotundă¹⁵ pe Sfîntul Duh; gurile rîmesc le-au umplut cu solzi ce se răsucesc după boltă și se micșorează treptat-treptat pînă în centru, și în așa chip, încît nu se poate vedea nimic de felul acesta mai bine lucrat sau ceva zidit și îmbinat cu mai multă rîvnă ca această operă¹⁶.

A mai făcut apoi, în biserica San Piero Buonconsiglio, mai jos de Mercato Vecchio, într-un mic arc de deasupra ușii, o Madonă înconjurată de cîțiva îngeri deosebit de vioi. Iar deasupra ușii unei biserițe de lîngă San Pier Maggiore, într-o jumătate de cerc, a făcut, de asemenea, o Madonă și cîțiva îngeri ce trec drept foarte frumoși.

Și în sala de consiliu a călugărilor de la Santa Croce, ridicată de familia de' Pazzi, a făcut, la cererea lui Pippo al lui *ser* Brunellesco, toate vitraliile, împodobindu-le cu figuri ce se văd și dinăuntru și dinafară. Se spune că Luca i-a trimis și regelui Spaniei cîteva statui foarte frumoase, împreună cu unele lucrări în marmură¹⁷. Pentru Napoli a lucrat, de asemenea, în Florența — ajutat de fratele său Agostino¹⁸ — mormîntul în marmură al infantelui, fratele ducelui di Calabria, împodobindul cu multe podoabe de smalt.

După aceste lucrări, Luca a căutat să găsească chipul de a zugrăvi figuri și întâmplări pe un fond de pămînt ars, pentru a da viață picturilor, și a făcut această încercare într-un rotund aflat deasupra tabernacolului celor patru sfinți, de lîngă biserica Or San Michele; pe suprafața acestui rotund el a înfățișat, în cinci locuri, sculele și însemnele breslei constructorilor, cu o foarte frumoasă ornamentație. În același loc a lucrat apoi alte două reliefuri rotunde, executînd, într-unul — pentru breasla spișerilor — o Madonă, iar în celălalt — pentru palatul breslei negustorilor — un crin, deasupra unei sfere

înconjurată de o ghirlandă de fructe și frunze de tot felul, atât de bine făcute, încît par naturale și nu din pămînt ars pictat¹⁹. Pentru *messer Benozzo Federighi*, episcop de Fiesole, tot el a făcut — în biserica San Brancazio²⁰ — un mormînt din marmură, deasupra căruia l-a înfățișat, culcat, pe însuși Federigo, în mărime naturală, împreună cu alte trei jumătăți de trupuri. Pentru ornamentarea pilaștrilor acestei opere, a pictat, pe fondul acestora, cîteva ghirlande alcătuite din buchete de flori și frunze atât de pline de viață și de firești, încît, dacă le-ar fi pictat pe pînză, cu pensula și în ulei, nu ar fi ieșit altfel; e foarte adevărat că această operă este minunată și fără seamăn, deoarece Luca a făcut luminile și umbrele atât de bine, că nici n-ai crede că e cu puțință ca așa ceva să se fi făcut cu ajutorul focului. Iar dacă Luca ar fi trăit ceva mai mult decît a făcut-o, s-ar fi văzut și mai multe lucrări ieșind din mîinile sale; de altfel, cu puțin timp înainte de a muri, începuse să picteze chipuri și scene pe o suprafață netedă, din care am văzut și eu o dată în casa sa, cîteva bucăți, care mă fac să cred că aceasta i-ar fi izbutit destul de ușor, dacă moartea — care răpește aproape întotdeauna pe cei mai buni tocmai cînd aceștia sînt pe punctul de a aduce omenirii cine știe ce bucurie — nu l-ar fi răpus înainte de vreme²¹.

După Luca au rămas frații săi Ottaviano și Agostino, iar din Agostino s-a născut un alt Luca, literat de seamă în vremea sa²². Așadar, Agostino, urmîndu-i lui Luca în meserie, a făcut la Perugia, în anul 1461, fațada bisericii San Bernardino, iar înăuntru, trei scene în basorelief și patru statui, lucrate frumos și într-o manieră plină de gingășie²³; această operă a și semnat-o cu următoarele cuvinte: AUGUSTINI FLORENTINI LAPICIDAE²⁴. Din aceeași familie, Andrea²⁵, nepotul lui Luca, a lucrat cu iscusință în marmură, după cum se poate vedea în capela Santa Maria delle Grazie, dinafara orașului Arezzo, unde — la comanda obștei călugărești — a executat, într-un mare ornament de marmură, numeroase figuri, — unele în relief plin, iar altele în semirelief; vorbesc de ornamentul făcut pentru o Fecioară lucrată de mîna aretinului Parri di Spinello. Tot el a mai executat, în același oraș, în pămînt ars, atât lucrarea din capela lui Puccio di Magio din biserica San Francesco cît și pe

aceea din biserica della Circoncisione, pentru familia de' Bacci.

În Santa Maria in Grado se află, făcută, de mîna lui, o lucrare minunată, cu numeroase figuri; și la altarul cel mare din biserica Compagnia della Trinità se află, făcută tot de el, o lucrare în care vedem un Dumnezeu-tatăl, care-l sprijină cu brațele pe Cristos răstignit, înconjurat de numeroși îngeri, în timp ce, în partea de jos, stînd în genunchi, îi vedem pe Sfinții Donato și Bernardo.

La Sasso della Vernia, în biserică și în alte locuri de acolo, a executat nenumărate lucrări, care s-au păstrat cît se poate de bine în acel loc pustiu, unde nici o pictură nu s-ar fi menținut nici măcar cîțiva ani. Același Andrea a lucrat la Florența, din pămînt smălțuit, toate figurile aflate în *loggia* spitalului San Paolo, făcîndu-le destul de bine; tot astfel copiii, înfășați sau goi, ce se găsesc între un arc și celălalt, pe reliefurile *loggiei* spitalului degl' Innocenti sînt într-adevăr minunați cu toții și vădesc marele talent și meșteșug al lui Andrea, ca să nu mai vorbim de multe alte lucrări, foarte multe la număr ²⁶, executate în timpul vieții sale, care a durat optzeci de ani. Andrea a murit în anul 1528 ²⁷, iar eu, fiind încă un copil andru și stînd de vorbă cu el, l-am auzit mărturisind, și mîndrindu-se chiar, că ar fi luat parte la înmormîntarea lui Donato; și mi amintesc că, vorbind despre aceasta, bunul bătrîn arăta destulă îngîmfare.

Dar, ca să ne întoarcem la Luca, vom spune că a fost îngropat, laolaltă cu ai săi, în biserica San Pier Maggiore, în mormîntul familiei lor; iar după el, în același loc, a fost așezat și Andrea, care a lăsat în urmă doi fii, amîndoi călugări în mănăstirea San Marco, unde au fost călugăriți de către vrednicul de respect Fra Girolamo Savonarola ²⁸, căruia membrii familiei della Robbia i-au fost întotdeauna foarte credincioși și i-au făcut chipul, așa precum se vede și astăzi, în medalii. Același Andrea, în afara acestor doi călugări, a mai avut încă trei fii: pe Giovanni — care s-a simțit atras către artă și a avut trei fii: Marco, Lucantonio și Simone, morți de ciumă în anul 1527, tocmai cînd se puseseră mari nădejdi în ei — precum și pe Luca ²⁹ și Girolamo ³⁰, care au început să facă sculptură. Dintre aceștia doi, Luca a lucrat cu multă rîvnă în arta smălțuitului, făcînd cu mîna sa, în afara

multor altor opere, pardoselile logiilor papale, lucrare executată din ordinul papii Leon al X-lea, sub conducerea lui Raffaello da Urbino — precum și pe cele ale multor altor încăperi, pictînd pe ele armele acelui papă. Girolamo, care era cel mai tînăr dintre toți, a învățat să lucreze în marmură, în pămînt și în bronz și, luîndu-se la întrecere cu Iacopo Sansovino, cu Baccio Bandinelli și cu alți meșteri din vremea sa, izbutise să fie destul de prețuit atunci cînd a fost dus, de cîtiva negustori florentini, în Franța, unde a executat, pentru regele Francisc, numeroase lucrări, la Madri³¹, localitate aflată nu departe de Paris; și, îndeosebi, un palat împodobit cu multe figuri și alte ornamente lucrate într-o piatră care aduce cu ghipsul nostru de Volterra, dar e mult mai bună, căci e moale, cînd se lucrează, întărindu-se apoi cu vremea. La Orlens³² a făcut și multe lucrări din pămînt; a executat lucrări pentru întregul regat, cîștigîndu-și faimă și o stare înfloritoare.

După aceasta, bogat dar singur, fiind în slujba regelui Francisc și aflînd că în Florența nu a mai rămas decît fratele său Luca, l-a adus și pe el în părțile acelea pentru a-i face un rost cît mai sigur; lucrările n-au mers însă după cum dorise, căci Luca a murit acolo în scurtă vreme, iar Girolamo s-a pomenit din nou singur și fără nimeni dintre ai săi. De aceea, în anul 1553, înapoiindu-se în patrie pentru a se bucura de avuțiile pe care și le agonisise cu trudă și hărnicie, precum și pentru a lăsa și acolo unele lucrări spre aducere aminte³³, se pregătea să rămînă pentru tot restul vieții la Florența; a fost însă aproape silit să-și schimbe gîndul căci, văzîndu-l pe ducele Cosimo — de care nădărdia să fie folosit cu cinste — prins în războiul cu Siena, s-a înapoiat să moară în Franța și nu numai că i-a rămas casa închisă și i s-a stins neamul, dar și arta a fost lipsită de adevărata știință a lucrării smalturilor, fiindcă, deși, după cei din familia Luca, au mai lucrat cîte unii în acest fel de sculptură, nici unul nu a atins vreodată, măcar de departe, talentul lui Luca cel bătrîn, al lui Andrea și al celorlalți din această familie. De aceea, dacă în această privință m-am întins poate mai mult decît s-ar părea că trebuie, să mă ierte toată lumea, căci — descoperind Luca acest nou fel de a sculpta, pe care, după cîte știu eu, vechii romani nu-l cunoșteau — era nevoie, așa cum am făcut

eu, să se vorbească despre el pe larg. Iar dacă, după viața lui Luca cel bătrîn, am înfățișat pe scurt unele lucruri în legătură cu urmașii săi, care au trăit pînă în zilele noastre, am făcut astfel numai pentru a nu mai fi nevoit să revin altă dată asupra acestui subiect.

Așadar, Luca, trecînd de la o lucrare la alta, de la marmură la bronz și de la bronz la pămînt, nu a făcut aceasta din lenevie sau fiindcă ar fi fost, cum sînt mulți alții, visător, nehotărît și nemulțumit de arta lui, ci fiindcă se simțea atras prin însăși firea sa către lucrurile noi, precum și din nevoia unei îndeletniciri pe gustul său, adică mai puțin obositoare și mai bănoasă. Din aceasta, lumea și arta desenului s-au îmbogățit cu un meșteșug nou, folositor și de mare frumusețe, iar el s-a acoperit de glorie și de slavă veșnică și nemuritoare. Luca desena minunat și cu multă gingășie, după cum dovedesc și cele cîteva desene din cartea noastră, miniate cu culori de plumb: pe una din ele se află portretul său, făcut de el însuși, cu multă iscusință, privindu-se într-o oglindă.

¹ Sculptorul florentin Luca della Robbia s-a născut nu în 1388 — cum spune Vasari — ci în 1400, după cum reiese dintr-o declarație a tatălui său, Simone di Marco della Robbia. A lucrat foarte mult atît p ntru biserica Santa Maria del Fiore cît și pentru alte biserici. Moare în anul 1482, lăsînd după el o operă deosebit de bogată.

² Leonardo al lui *ser* Giovanni a lucrat, între 1355 și 1371, la altarul bisericii San Iacopo di Pistoia. A executat, de asemenea, altarul de argint al bisericii San Giovanni din Florența. Prea marea diferență de vîrstă dintre el și Luca face ca afirmația lui Vasari să fie privită cu neîncredere.

³ Unele asemănări cu stilul lui Ghiberti fac să se creadă că ar fi învățat sculptura de la acesta.

⁴ Inexact; Biserica Sfîntul Francisc a fost începută de Sigismondo, fiul lui Pandolfo Malatesta, în anul 1447, cînd Luca avea deci patruzeci și șapte de ani. De altfel nici nu există dovezi care să confirme că ar fi lucrat vreodată la acest «templu malatestian», ridicat de Sigismondo nu în amintirea vreunei din cele două soții pe care le-a avut, ci în aceea a iubitei sale, *sotta degli Atti*.

⁵ Au fost lucrate de Luca între 1437 și 1440.

⁶ Data este inexactă. Lucrarea i-a fost încredințată în 1431 și a fost gata către 1440.

⁷ Amîndouă aceste statui sînt astăzi pierdute.

⁸ Comanda îi fusese dată în 1437 lui Donatello; cum însă acesta nu începuse lucrarea, aceasta i-a fost încredințată în 1446 lui Luca della Robbia, lui Michelozzo Michelozzi, lui Maso di Banco și lui Maso

di Bartolommeo, poreclit Masaccio (nu are nimic comun cu marele pictor). Este totuși lucrată, în cea mai mare parte, de Luca. Turnarea ultimelor trei basoreliefuri a fost făcută de Verrocchio, în 1467. Ușa nu a fost însă cu desăvârșire gata decît în 1470.

⁹ Smălțuirea pămîntului ars era cunoscută cu mult înainte de el, dar nu era folosită decît pentru felurite obiecte casnice. Luca a fost însă cel dintîi care s'a gîndit s'o aplice în sculptură.

¹⁰ I se mai spunea și Gutosul, și era tatăl faimosului Lorenzo il Magnifico.

¹¹ Lucrarea — care s'a pierdut în întregime — i'a fost comandată înă de Cosimo și nu de Piero de' Medici.

¹² Informație inexactă. Aceștia erau frați între ei și se numeau Agostino di Duccio (sculptor, născut în 1418 și mort în 1498) și Ottaviano di Duccio (de meserie giuvaergiu, născut în 1422).

¹³ Operele executate de Luca, în această biserică, se mai pot vedea și astăzi.

¹⁴ Se află astăzi în Muzeul Național din Florența.

¹⁵ Se află tot în Muzeul Național din Florența.

¹⁶ Toate lucrările acestea s'au păstrat neatinse.

¹⁷ Nu se cunoaște nimic în această privință.

¹⁸ Nu este lucrat nici de Luca și nici de Agostino di Duccio.

¹⁹ Toate lucrările de aici s'au păstrat intacte.

²⁰ E vorba de biserica San Pancrazio. Mormîntul se află astăzi în biserica Santa Trinità, tot în Florența.

²¹ A trăit totuși optzeci și doi de ani, murind în anul 1482. I'a lăsat moștenitori — în afara soției — pe nepoții săi Andrea și Simone.

²² Strănepot al lui Luca, fiul lui Simone di Marco. S'a născut în 1484 și a ajuns un foarte bun filolog și istoric.

²³ Există și astăzi.

²⁴ *Sculptorul florentin Agostino*. (În limba latină, în original).

²⁵ S'a născut la 28 octombrie 1435 și a murit în 1525. Este adevăratul continuator al artei lui Luca, al cărui stil și l'a însușit atît de bine, încît identificarea operelor dă loc și astăzi la controverse.

²⁶ Toate lucrările lui Andrea, cu excepția celei executate pentru familia de' Bacci, se păstrează pînă în ziua de astăzi.

²⁷ Informație inexactă. A murit la 4 august 1525, în vîrstă de nouăzeci de ani.

²⁸ Fra Girolamo Savonarola (1452—1498) — călugăr dominican, faimos predicator și reformator politico-religios. Prin predicile sale, îndreptate împotriva abuzurilor bisericii catolice și a desfrîului bogătaşilor florentini, a contribuit la declanșarea răscoalei populare din 1494, devenind conducătorul de fapt al Florenței. Inconsecvent în reformele democratice pe care le'a inițiat, își pierde însă repede popularitatea. Cu sprijinul papalității, familia de' Medici izbutește, în 1498, să obțină condamnarea lui. Este ars pe rug, ca eretic, în același an. Medaliiile despre care vorbește Vasari există: nu se știe însă dacă sînt într'adevăr făcute de urmașii lui Luca della Robbia.

²⁹ S'a născut în 1469 și a murit în 1529. A lucrat nenumărate opere, printre care și frumosul spălător din sacristia bisericii Santa Maria Novella. Coloritul smalțurilor sale are însă în el stridențe pe care nu le întîlnim în operele înaintașilor săi, la care simplitatea desenului merge mîna în mîna cu simplitatea și sobrietatea coloritului.

⁸⁰ S-a născut în 1488. În 1527 a plecat în Franța și a lucrat pentru regele Francisc I și urmașii acestuia, pînă în anul 1550, cînd a fost nevoit să plece din Franța, fiind destituit din slujba pe care o avea. În 1560 a fost chemat însă înapoi. A murit în anul 1566, în Franța.

³¹ De fapt, Madrid. Castel în Bois de Boulogne, construit de regele Francisc I al Franței și numit astfel în amintirea captivității acestuia la Madrid, ca prizonier al lui Carol Quintul.

³² Orléans. A lucrat acolo un mormînt pentru Francisc al II-lea, regele Franței.

³³ Inexact. Vezi nota nr. 30.



LUCA DELLA ROBBTA

PAOLO UCCELLO

PICTOR FLORENTIN

Paolo Uccello¹ ar fi fost cel mai plăcut și iscoditor talent pe care l-a dat arta picturii — de la Giotto încoace — dacă în ceea ce privește înfățișarea oamenilor și a animalelor s-ar fi trudit tot atît cît s-a trudit și și-a pierdut timpul cu lucrările de perspectivă care sînt, fără îndoială, frumos și iscusit lucru; cei care se îndeletnicesc însă prea mult cu ele, dînd perspectivei mai multă atenție decît chipurilor, își pierd vremea, se obosesc, își copleșesc mintea cu tot felul de greutăți — astfel că deseori, din rodnică și ageră, mintea le devine stearpă și greoaie — și ajung la o manieră uscată și plină de contururi, iscată din dorința de-a adînci prea mult lucrurile; ca să nu mai spunem că toți aceștia ajung de cele mai multe ori singuratici, ciudați, mohorîți și săraci, la fel ca Paolo Uccello, care, înzestrat din fire cu o minte ascuțită și înclinată spre filozofie, nu a încercat altă plăcere decît aceea de-a adînci anumite probleme de perspectivă, grele sau chiar cu neputință de dezlegat; probleme care, deși originale și frumoase, i-au îngreuiat atît de mult desenul figurilor încît, mai tîrziu, îmbătrînind, le-a făcut din ce în ce mai rău.

Paolo, așadar, s-a ocupat tot timpul, fără nici un răgaz, numai de lucrurile cele mai grele ale artei; el a desăvîrșit astfel chipul de-a executa perspectivele caselor de locuit și ale edificiilor — pînă la vîrfurile cornișelor și acoperișurilor — cu ajutorul întretăierii liniilor, făcînd ca acestea să se apropie și să se depărteze de centru, după ce mai întîi hotărîse care anume să fie poziția ochiului

și punctele de întretăiere; în sfârșit, atât de mult s-a îndeletnicit cu aceste nespuse de grele lucruri încât, încet-încet, a hotărât și unele reguli cu privire la modul de a așeza personajele în planurile în care și aveau așezate picioarele, arătând și chipul în care, micșorându-se proporțional, să se îndepărteze una de alta; toate acestea se făceau pînă atunci la întîmplare. A găsit, de asemenea, modul de a înfățișa întretăierile și arcele bolților, tavanele cu adîncimea grinzilor, sau coloanele rotunde, în așa fel, încît, desenîndu-le la colțul unei case în perspectivă, să-l întrerupă, făcîndu-l să pară drept; din pricina acestor îndeletniciri, ajunsese să stea singur în casă, aproape ca un sălbatic, nevăzut de nimeni și neîntîlnindu-se cu nimeni, săptămîni și luni în șir. Iar dacă timpul pe care îl lua aceste lucruri — deși erau frumoase și grele — l-ar fi folosit pentru studiul figurilor, ar fi ajuns să le facă desăvîrșite întru totul, mai ales că și așa desenul lui era destul de bun; pierzîndu-și însă vremea cu aceste năstrușnice îndeletniciri, a izbutit să aibă parte, toată viața, mai mult de sărăcie decît de glorie. Din care pricină, sculptorul Donatello — prietenul său cel mai bun — îi spunea adesea, ori de cîte ori Paolo îi arăta coroane cu vîrfuri sau cu pătrate, desenate în perspectivă din felurite poziții, sau bile cu șapte zeci și două de fețe, ca niște diamante, iar pe fiecare față, talași răsucți în jurul unor vergele și alte ciudățenii cu care și cheltuia și risipea vremea: «Hei, Paolo, perspectiva asta a ta te face să uiți de ceea ce e sigur pentru ceea ce nu e sigur; astea sînt lucruri care nu slujesc decît celor care fac intarsii; căci numai ei au nevoie de melci, de talași cu secțiunea pătrată ori rotundă, ca și de alte lucruri asemănătoare, cu care să și umple locurile destinate ornamentațiilor ».

Cea dintîi pictură a lui Paolo a fost făcută în frescă, într-o fridă lunguiață, din spitalul di Lelimo², unde la înfățișat pe Sfîntul Antonio abatele, între Sfînții Cosma și Damian.

În mănăstirea de maici Annalena³ a pictat două chipuri, iar în Santa Trinità⁴, deasupra ușii din stînga — înăuntrul bisericii — a pictat în frescă unele scene din viața Sfîntului Francisc, și anume primirea stigmatelor, repararea bisericii prin îndreptarea ei cu umerii și întîlnirea cu Sfîntul Dominic. În Santa Maria Maggiore⁵ —

în capela care adăpostește tabloul lui Masaccio și care se află alături de ușa ce dă spre San Giovanni — a lucrat, tot în frescă, o Bunăvestire, în care a înfățișat și un edificiu, vrednic de luat în seamă, fiind ceva nou și greu pentru acele vremuri, deoarece li se arăta pentru întâia oară artiștilor, într-un chip frumos, cu grație și bine proporționat, cum se îndepărtează liniile una de alta și ce trebuie făcut pentru ca într-un plan în care spațiul e neîndestulător, acesta să pară destul de larg și avînd adîncime; iar cei care au iscusința de a adăuga, cu oarecare meșteșug, umbre acolo unde trebuie și lumini — și asta numai prin mijlocirea culorilor — fac, fără îndoială, ca ochiul să se înșele, iar pictura să pară vie și în relief.

Într-o mănăstire dinafara Florenței — și anume la San Miniato⁶ — a lucrat, de asemenea, viețile Sfinților Părinți, folosind atît verdele de Verona cît și alte culori. Se spune că în timp ce Paolo lucra la această operă, superiorul de pe atunci al mănăstirii îi dădea să mănînce aproape numai brînză. Din care pricină, săturîndu-se de brînză pînă peste cap, Paolo, oricît de sfios era, s-a hotărît să nu se mai ducă la lucru și, de aceea, ori de cîte ori auzea că era căutat de vreun călugăr trimis de superior, lăsa să se creadă că nu e acasă; iar dacă, din întîmplare, întîlnea prin Florența vreo pereche de călugări din acel ordin, o lua la fugă deși sfîrșiau călcîiele. Într-o bună zi însă, doi dintre aceștia, mai curioși din fire și mai tineri decît el, l-au ajuns din urmă și l-au întrebat din ce pricină nu se mai înapoiază să-și termine lucrarea începută și de ce fuge astfel atunci cînd vede călugări. — Măști prăpădit într-un asemenea chip, l-a răspuns Paolo, încît nu numai că fug de voi, dar mă feresc să am de-a face sau să trec chiar și prin fața vreunui tîmplar, iar de toate astea nu-i de vină decît zgîrcenia superiorului vostru, care, hrănindu-mă numai cu bucate pregătite din brînză, mi-a vîrît în trup atîta brînză că mi-e teamă să nu vrea cineva să scoată clei din mine; iar dacăș mai continua astfel, poate că nici nu mi s-ar mai spune Paolo, ci Brînză. Despărțindu-se de el în hohote de rîs, călugării i-au spus totul superiorului, care, chemîndu-l înapoi la lucru, nu i-a mai dat brînză, ci cu totul alte bucate.

Mai târziu, Paolo a pictat în capela Sfîntului Girolamo de' Pugliesi, din biserica del Carmine⁷, icoana din fața altarului, înfățișîndu-i pe Sfinții Cosma și Damian. În casa familiei de' Medici⁸, Paolo a pictat pe pînză, în tempera, cîteva scene cu animale, acestea din urmă plăcîndu-i întotdeauna și studiîndu-le cu multă răbdare pentru a le face cît mai bine; ceva mai mult chiar, avea întotdeauna în casă picturi înfățișînd păsări, pisici, cîini ca și tot felul de animale ciudate pe care reușise să le deseneze, căci sărac fiind, nu-i era cu putință să le țină vii; de altfel, și tocmai fiindcă păsările i-au plăcut mai mult decît orice altceva, a și fost poreclit Paolo Uccello⁹. I-a fost încredințată, după aceasta, execuția cîtorva scene din galeria acoperită din curtea bisericii Santa Maria Novella¹⁰; în primele — cum treci din biserică în galerie — a înfățișat crearea animalelor, pictînd un nesfîrșit număr de viețuitoare ce trăiesc în apă, pe pămînt sau în văzduh.

A înfățișat, de asemenea, crearea bărbatului și a femeii, precum și păcatul originar, într-o manieră frumoasă și cu multă trudă, ducînd totul la bun sfîrșit; și în această operă i-a plăcut să picteze copaci, într-o vreme în care — de obicei — aceștia nu erau prea bine făcuți.

După terminarea acestei lucrări a pictat, în aceeași galerie acoperită, sub două fresce făcute de mîna altuia, potopul, cu arca lui Noe; cu atîta trudă, artă și rîvnă a înfățișat el aici morții, furtuna, furia vînturilor, strălucirea fulgerelor, prăbușirea copacilor și groaza oamenilor, încît nici nu s-ar putea cere mai mult. Tot aici a mai înfățișat, în perspectivă, un mort căruia îi ciugulește ochii un corb, precum și un copil înecat, al cărui trup, plin cu apă, e umflat ca o bute. A mai arătat, de asemenea, și felurite simțăminte omenești, cum ar fi puțina teamă de apă a doi călăreți care se luptă între ei, sau cumplita groază de moarte a unei femei și a unui bărbat, călări pe o bivoliță, care — umflîndu-se și ea cu apa ce-i pătrunde prin partea dinapoi — îi face să-și piardă orice nădejde de scăpare: întreaga operă vădește atîta frumusețe și desăvîrșire încît i-a adus o faimă uriașă.

Sub scena aceasta a pictat beția lui Noe și luarea lui în derîdere de către fiul său Ham (pentru al cărui chip l-a luat drept model pe prietenul său Dello¹¹, pictor și sculptor florentin), în vreme ce Sem și Iafet, ceilalți 292

fii ai lui Noe, îi acoperă părțile rușinoase, pe care și le arată acesta.

A pictat apoi jertfa adusă pe arca deschisă — înfățișată în perspectivă — unde se văd pînă și stinghiile cuștilor unde stătuseră păsările, care acum ies afară și și iau zborul, în vreme ce în văzduh se vede Dumnezeu, tatăl plutind deasupra jertfei adusă de Noe și de fiii săi: din cîte chipuri a înfățișat Paolo aici, acesta este cel mai greu de făcut, căci e cu atîta forță reliefat încît, plutind cu capul spre zid, pare să-l străpungă și să se înfigă în el.

În amintirea lui Giovanni Acuto¹², căpitan englez în slujba florentinilor — mort în 1393 — Paolo a pictat cu pămînt verde, în biserica Santa Maria del Fiore, un cal deosebit de frumos și de o mărime neobișnuită; iar călare pe cal, l-a pictat în clarobscur — tot cu pămînt verde — pe sus-numitul căpitan, într-un tablou înalt de zece coți, așezat în mijlocul unuiia dintre pereții bisericii, deasupra unui uriaș sarcofag, pe care Paolo l-a înfățișat, în perspectivă, ca și cum trupul s-ar fi aflat închis în el; iar deasupra l-a înfățișat chiar pe Giovanni Acuto pe cal, în veșminte de căpitan, gata de luptă. Această operă a fost și este încă socotită printre cele mai frumoase picturi de acest fel și ar fi fost desăvîrșită, căci perspectiva calului — de o mărime uriașă — este minunată, dacă Paolo n-ar fi înfățișat calul mișcînduși picioarele într-o singură direcție, ceea ce caii firește că nu fac, spre a nu se prăbuși (iar lucru acesta s-a întîmplat poate fiindcă Paolo nu era deprins să călărească și nici nu avusese de-a face cu caii tot atîta cît cu celelalte animale); pe postament se află următoarele cuvinte: *Pauli Uccelli opus*¹³.

În multe case din Florența se află — pentru a împodobi tăbliile canapelelor, ale paturilor și ale altor mobile — numeroase tablouri mici, pictate în perspectivă, de mîna aceluiași, iar la Gualfonda¹⁴, pe o terasă din fosta grădină a familiei Bartolini, există patru tablouri pe lemn, făcute tot de Paolo și înfățișînd scene de luptă: se văd aici cai și oameni înarmați, purtînd preafrumoasele veșminte din vremea aceea: printre luptători se află Paolo Orsino¹⁵, Ottobuono da Parma, Luca da Canale și Carlo Malatesti, seniorul din Rimini, căpitani — generali cu toții în vremea aceea.

Chemat de Donato la Padova, pe cînd acesta lucra acolo, Paolo a pictat, la intrarea palatului Vitali¹⁶, cu pămînt verde, cîțiva giganți, care (după cum am găsit într-o scrisoare în latinește, trimisă de Girolamo Campagnolo lui *messer* Leonico Tomeo, filozoful) sînt atît de frumoși, încît Andrea Mantegna¹⁷ îi prețuia nespus de mult. Uriașă a fost cu adevărat truda depusă de Paolo în pictură, căci a desenat atît de mult, încît l-a lăsat rudelor sale — după cum am aflat de la acestea — cufere întregi pline cu desene.

Cu toată ciudățenia sa, Paolo prețuia mult talentul artiștilor și — pentru a rămîne ca amintire urmașilor — a pictat cu mîna sa — într-un tablou lung, pe care l ținea în casă, cinci bărbați de seamă: unul dintre ei era pictorul Giotto, ca făclie a artei și ca înnoitor al ei; al doilea, întruchipînd arhitectura, era Filippo al lui *ser* Brunelleschi; ca sculptor, îl pictase pe Donatello; pentru perspectivă și ca pictor animalier se înfățișase pe sine însuși, iar ca matematician, se afla acolo Giovanni Manetti¹⁸, prietenul său, cu care zăbovea în lungi convorbiri privind lucrările lui Euclid¹⁹. Se spune că avîndu-l de pictat — în Mercato Vecchio, deasupra porții San Tommaso²⁰ — pe Sfîntul Toma pipăindu-i rănile lui Cristos, Paolo a folosit în această operă toată învățătura sa, spunînd că vrea să arate, cu acest prilej, cît prețuia și cîte cunoștințe avea; în același timp, pentru ca nimeni să nu-i poată vedea lucrarea, decît după terminare, a făcut și o împrejmuire de scînduri; iată de ce, întîlnindu-l într-o zi singur, Donato i-a spus: — Ce operă să fie oare asta pe care o ții atît de zăbrelită? — Ai s-o vezi cînd va fi gata! i-a dat Paolo răspunsul. Donato n-a vrut să-l silească a spune mai mult, gîndindu-se că, la vremea potrivită, va vedea — ca de obicei — cine știe ce minune. Mai tîrziu, aflîndu-se într-o dimineață în Mercato Vecchio pentru a cumpăra fructe, Donato l-a văzut pe Paolo dezvelindu-și opera; salutîndu-l după cuviință, l-a auzit pe Paolo, care ardea de nerăbdare să-i cunoască părerea, cerînd să-i spună cum i se părea pictura aceea. Uitîndu-se la lucrare cu multă băgare de seamă, pentru a vedea cam ce ar fi putut avea în ea frumos, Donato i-a răspuns: — Și tu, Paolo, o dezvelești tocmai cînd ar trebui s-o acoperi! Paolo, adînc întristat, auzi astfel

cum cel din urmă rod al trudei sale îi aducea mult mai multe batjocuri decât laude și, nemaiîndrăznind, de rușine, a scoate capul în lume, se închise în casă, îndeletnicindu-se cu perspectiva, care l-a făcut să rămână pînă la moarte sărac și cu sufletul plin de amărăciune. Ajuns la adînci bătrîneți și neavînd parte de nici o mulțumire, a murit — în 1432²¹ — în al optzeci și patruilea an al vieții sale, fiind înmormîntat în biserica Santa Maria Novella.

¹ Se numea, de fapt, Paolo di Dono di Paolo și era fiul unui bărbier și chirurg din Pratovecchio. A devenit cetățean florentin în 1373. S-a născut în jurul anului 1397. În 1403 este amintit de documentele vremii ca ucenic al lui Lorenzo Ghiberti, împreună cu care lucra la ușile bisericii San Giovanni. Între 1425 și 1432 îl aflăm la Veneția unde lucrează mozaicuri pentru fațada bisericii San Marco.

Din picturile care s-au păstrat, cele mai importante sînt frescele din biserica florentină Santa Maria Novella, înfățișînd, una potopul, iar cealaltă jertfa adusă de Noe, caracterizîndu-se amîndouă prin adîncimea gîndirii și vigoarea artei celui care le-a executat.

Paolo Uccello a murit în anul 1475.

² Este vorba de spitalul care s-a chemat mai tîrziu San Matteo; picturile lui Paolo s-au distrus.

³ Și picturile de aici au fost distruse.

⁴ Idem.

⁵ Nu mai există nici tabloul lui Masaccio și nici frescele lui Paolo Uccello.

⁶ Acoperite mai tîrziu cu alb, frescele de aici — despre care nu se poate afirma însă cu certitudine că sînt ale lui Paolo Uccello — au fost scoase din nou la iveală, abia în secolul nostru.

⁷ Icoana aceasta a pierit în incendiul din 1771.

⁸ Toate picturile de aici s-au pierdut. În inventarul lucrurilor rămase la moartea lui Lorenzo il Magnifico sînt trecute însă și cîteva tablouri ale lui Paolo Uccello, înfățișînd lupte între balauri și lei.

⁹ El singur își spune astfel într-o declarație dată în anul 1446.

¹⁰ Vezi nota nr. 1; sînt într-o stare foarte proastă.

¹¹ Daniello di Niccolò Delli s-a născut în jurul anului 1404. A lucrat în Siena, Veneția, Florența, precum și în Spania, unde a și murit — în 1471 — la Valencia.

¹² Italienizarea numelui condotierului englez John Hawkwood. Acesta mai fusese pictat și de Agnolo Gaddi, precum și de Giuliano d'Arrigo, zis și Pesello (în 1395). Paolo Uccello l-a pictat în 1436. Cele arătate de Vasari mai jos, în legătură cu mișcarea picioarelor calului, nu sînt însă întemeiate, fiind vorba de un anume pas de paradă.

¹³ *Opera lui Paolo Uccello* (În limba latină în original).

¹⁴ Corect — Valfonda. Trei din cele patru picturi pe lemn există încă: una se află în Galeria Uffizi, alta la Galeria Națională din Londra, iar a treia la Luvru.

¹⁵ Cunoscuți condotieri din vremea aceea.

¹⁶ Vitaliani. Toate picturile executate de Paolo Uccello la Padova au dispărut. Giganții au fost pictați în jurul anului 1443.

¹⁷ Vezi «Viața» acestuia.

¹⁸ Corect — Antonio Manetti. Nu se știe însă dacă lucrarea aceeași îi aparține într-adevăr lui Paolo Uccello.

¹⁹ Vestit geometru grec, originar din Alexandria (306—283 î.e.n.). *Elementele* sale constituie baza geometriei plane.

²⁰ Pictură distrusă.

²¹ Informație inexactă. A murit la 11 decembrie 1475, în vîrstă de șaptezeci și opt de ani — nu de optzeci și patru — și a fost îngropat nu în biserica Santa Maria Novella, ci în Santo Spirito.

LORENZO Ghiberti

SCULPTOR FLORENTIN

Lorenzo¹ era fiul lui Bartoluccio Ghiberti și a învățat, încă din copilărie, meșteșugul de aurar de la tatăl său, maestru de seamă în această artă, pe care Lorenzo a deprins-o atât de bine, încât a ajuns să-l întrecă pe însuși părintele său. Plăcându-i însă mult mai mult arta sculpturii și a desenului, lucra uneori cu culorile², iar alteori turna în bronz mici statuete pe care le desăvârșea cu multă grație. I-a plăcut, de asemenea, să imite tiparele medaliilor antice și s-a înfățișat, după natură, pe numeroși prieteni ai săi din acea vreme. În timp ce, lucrând cu Bartoluccio, căuta să-și câștige traiul din acea meserie, în Florența a izbucnit ciuma, în anul 1400; adăugându-se la aceasta și unele lupte civile precum și alte grele încercări prin care trecea orașul, Lorenzo s-a văzut nevoit să plece în Romagna, în tovărășia unui alt pictor; aici, și anume la Rimini, au executat, pentru *signor* Pandolfo Malatesti³, picturile pentru o încăpere precum și numeroase alte lucrări, pe care, spre marea mulțumire a acestuia, le-au dus la bun sfârșit; răstimp în care Lorenzo n-a încetat însă nici să studieze desenul și nici să modeleze în ceară, în stuc sau în alte materiale asemănătoare.

Nu-și părăsise patria de prea multă vreme când ciuma a încetat și, fiindcă sculptura număra pe atunci artiști deosebit de înzestrați, atât străini cât și florentini, Signoria din Florența, împreună cu breasla negustorilor de postav, au găsit că este nevoie — așa după cum

se gîndiseră în atîtea rînduri — să se facă și celelalte două uși de la San Giovanni⁴, biserică străveche și cea mai însemnată din acel oraș. Sau înțeles, așadar, între ei să se aducă la cunoștința celor mai de seamă maeștri din Italia să vină la Florența spre a lua parte la un concurs privind executarea în bronz a unor scene asemănătoare cu acelea pe care Andrea Pisano le făcuse odinioară pentru prima ușă; această hotărîre a fost adusă la cunoștința lui Lorenzo, la Pesaro, unde lucra, de către Bartoluccio, care l-a sfătuit să se înapoieze la Florența pentru a da dovadă de ce poate, concursul fiind un bun prilej de a se face cunoscut și de a-și arăta destoinicia; afară de aceasta, trebuia ținut seamă și de cîștigul bănesc, care ar fi fost atît de însemnat încît nici unul, nici altul n-ar mai fi avut nevoie să lucreze giuvaeruri. Cuvintele lui Bartoluccio l-au ațîțat într-atît pe Lorenzo încît, cu toate că *signor Pandolfo*, pictorul celălalt și întreaga curte nu știau cum să-l mai răsfețe, și-a luat rămas bun de la *signor Pandolfo* precum și de la pictor; cu greu și mîhnîți l-au lăsat aceștia să plece, zadarnice fiind făgăduielile sau sporirea cîștigului său bănesc, lui Lorenzo părăsindu-se că mai sînt o mie de ani pînă să se înapoieze la Florența. Părăsindu-i, deci, s-a înapoiat fericit în patria sa. Numeroși străini sosiseră și se și înfățișaseră conducătorilor breslei, care au ales dintre toți un număr de șapte maeștri, trei florentini iar ceilalți toscani: acestora li s-a dat o sumă de bani și s-a hotărît ca fiecare să fie dator a termina într-un an cîte o scenă de probă, de aceeași mărime cu scenele primei porți. Toți conducătorii breslei s-au oprit asupra scenei în care Abraham îl aduce ca jertfă pe fiul său Isac, gîndindu-se că, astfel, maeștrii aceștia vor trebui să aibă de a face cu toate greutățile artei, fiind vorba de o scenă care cuprinde un peisaj, personaje îmbrăcate, nuduri și animale, putîndu-se lucra atît în relief cît și în semi și basorelief. Concurenți la această lucrare au fost: Filippo al lui *ser Brunellesco*⁵, Donato⁶ și Lorenzo, fiul lui Bartoluccio, toți trei florentini, precum și Iacopo della Quercia⁷, sienezul, împreună cu ucenicul său Niccolò d'Arezzo⁸, Francesco di Valdambрина⁹ și Simone da Colle, zis și de' Bronzi¹⁰: toți aceștia s-au legat în fața conducătorilor breslei

să termine scena la timpul hotărât. Apucându-se deci de lucru și folosind toate cunoștințele pe care le aveau, căutau din răspuțeri să se întreacă unul pe altul, fiecare ținând ascuns în mare taină ceea ce făcea, pentru ca lucrările să nu semene una cu alta. Avându-l pe Bartoluccio, care îl îndruma și-l silea să execute cu multă trudă numeroase modele înainte de a se hotărî să-l pună la lucru pe vreunul, Lorenzo singur arăta concepțunilor săi și chiar străinilor în trecere, dacă se pricepeau în meserie, pentru a le cunoaște părerea; și tocmai părerile acestea au făcut ca el să execute un model desăvârșit, foarte frumos lucrat. După aceasta, făcând formele și turnându-l în bronz, modelul a ieșit cît se poate de bine; împreună cu Bartoluccio, tatăl său, la șlefuit cu o dragoste și o răbdare atît de mare, încît mai bine nici că se putea lucra și duce la bun sfîrșit.

Venind vremea înfățișării la întrecere și gata fiind atît lucrarea sa cît și cele ale maeștrilor pomeniți mai sus, au fost duse toate în fața breslei postăvarilor, spre a fi judecate. Apoi, după ce au fost văzute de conducătorii breslei, ca și de mulți alți cetățeni, părerile ce s-au rostit cu privire la ele au fost felurite. Sosiseră cu acest prilej la Florența numeroși străini — pictori, sculptori și aurari — pe care conducătorii breslei îi poftiseră să-și dea cu părerea asupra acestor opere, laolaltă cu ceilalți maeștri, care erau de fel din Florența. Au fost cu toții treizeci și patru, deosebit de destoinic fiecare din ei în arta sa; și oricît se deosebeau între ei ca păreri, unuia plăcîndu-i felul de a lucra al unuia, iar altuia al celuiilalt, s-au potrivit totuși în a spune că Filippo al lui *ser* Brunellesco și Lorenzo al lui Bartoluccio își compuseseră operele lor cu mai mult talent decît alții, avînd figuri mai numeroase și mai frumoase, pe care le desăvîrșiseră mai bine decît Donato pe ale sale¹¹, deși scena acestuia vădea un desen cu totul deosebit.

În lucrarea lui Iacopo della Quercia, chipurile erau bine făcute dar nu aveau finețe, cu toate că erau desenate frumos și cu sîrguință. Opera lui Francesco di Valdambina avea și ea capetele frumos lucrate și era bine șlefuită; compoziția era însă încîlcită. Cea a lui Simon da Colle era frumos turnată, acesta fiind

meșteșugul său; desen însă nu prea avea. Proba lui Niccolò d'Arezzo, lucrată cu multă destoinicie, avea chipurile greoaie și nu era bine curățită. Numai scena făcută de Lorenzo ca probă — și care se vede încă în sala de audiențe a breslei postăvarilor — era desăvârșită întru totul. Întreaga lucrare era bine desenată, compoziția cum nu se poate mai bună, iar figurile zvelte, grațioase și prinse în atitudini pline de frumusețe; fusese de altfel, dusă la bun sfârșit cu atîta răbdare, încît nu părea să fie turnată și curățită apoi cu scule de fier, ci cu răsufarea. Văzînd iscusința cu care Lorenzo își desăvîrșise opera, Donato și Filippo s'au tras într'un colț și, vorbind între ei, au hotărît că lucrarea trebuia să i se încredințeze acestuia, avînd ei credința că astfel atît statul cît și cetățenii ar fi fost mai bine slujiți iar Lorenzo, deși încă tînăr, căci nu trecuse de douăzeci de ani ¹², avea să culeagă, îndeletnicîndu-se cu acest meșteșug, acele roade minunate făgăduite de frumoasa lucrare în care, după părerea lor, arătase mult mai mult talent decît alții; tot ei mai spuneau și că mai curînd s'ar fi dat o dovadă de pizmă neîncredințîndu-se lucrarea lui Lorenzo, decît s'ar fi dat una de mărinimie, încredințîndu-se-o.

Pornind la treabă ¹³, Lorenzo a început cu poarta care se află peste drum de San Giovanni ¹⁴, făcînd pentru una din părți un cadru din lemn de aceeași mărime cu ea, modelînd în el atît capetele care împodobesc fiecare panou cît și celelalte ornamente care vin de jur împrejur. A făcut apoi forma și a uscat-o cu multă grijă, iar într-o casă ¹⁵ pe care o cumpăraseră, aproape de Santa Maria Nuova, acolo unde se află astăzi spitalul țeșătorilor, numit pe atunci Aia, a construit un cuptor uriaș, pe care mi-aduc aminte să-l fi văzut și a turnat cadrul în metal. A vrut însă soarta ca turnarea să nu izbutească și de aceea, de cum și-a dat seama că e ceva care nu merge, Lorenzo, fără a-și pierde cumpătul și fără să se sperie, a făcut de grabă o altă formă și neștiut de nimeni a turnat-o încă o dată, izbutind de data asta pe deplin. Așa a făcut de altfel cu întreaga lucrare, turnînd pe rînd fiecare scenă și așezînd-o apoi — cînd era gata — la locul ei. Chiar și împărțirea scenelor este asemănătoare cu aceea pe care o făcuse Andrea Pisano, după desenele lui Giotto ¹⁶, 300

afîndu-se deci douăzeci de scene din Noul Testament care continuau pe celelalte, împărțite în opt panouri. În partea de jos, Lorenzo a executat chipurile celor patru evangheliști — cîte doi de fiecare canat — și ale celor patru doctori ai bisericii — tot cîte doi de fiecare canat; toți aceștia nu seamănă între ei nici ca ținută și nici ca veșminte: unul scrie, altul citește, iar altul e dus pe gînduri; și așa, deosebiți unul de altul cum sînt, arată a fi foarte bine executați în firescul lor. În afară de aceasta, înlăuntrul cadrului, urmînd împărțirea scenelor, se află un chenar de frunze de iederă și alte plante înlănțuite între ele; în fiecare colț se află apoi cîte un cap de bărbat sau de femeie, executat în relief și înfățișînd profeți și sibile; toate sînt foarte frumoase și vădesc, prin lipsa de asemănare dintre ele, cît de talentat era Lorenzo. Deasupra doctorilor și evangheliștilor pomeniți, în patru despărțituri de jos, pornind dinspre Santa Maria del Fiore, se află începutul. Astfel, în prima despărțitură se află Bunavestire a Maicii Domnului, unde — în atitudinea Fecioarei care se întoarce cu gingășie în întîmpinarea îngerului — a lăsat să se vadă spaima și emoția ce o cuprind pe aceasta. Alături este înfățișată nașterea lui Cristos; aici, Sfînta Fecioară — după ce a născut — stă culcată spre a se odihni; tot aici, Iosif se uită la păstorii și la îngerii care cîntă. În altă despărțitură, alăturată de aceasta, dar afîndu-se pe celălalt canat al porții, la aceeași înălțime, urmează venirea magilor, care se închină în fața lui Cristos, dîndu-i daruri; cu deosebit talent este înfățișat alaiul lor, care îi urmează cu cai și alte echipaje.

Alături, îl vedem pe Cristos, în templu, stînd de vorbă cu învățații: sînt foarte bine redată mirarea și atenția cu care aceștia îl ascultă pe Cristos, precum și bucuria lui Iosif și a Mariei, cînd îl regăsesc. Deasupra acestor patru scene, începînd din dreptul Bunevestiri, urmează botezarea lui Cristos de către Ioan, în Iordan: din înfățișarea lor se desprinde atît respectul unuia cît și credința celuilalt. Alături vedem apoi ispitirea lui Isus de către Satana, care, înfricoșat de cuvintele lui Isus, arată — prin spaima ce i se citește pe chip — că știe că acesta e fiul lui Dumnezeu. Alături de aceasta, pe celălalt canat, Isus îi alungă pe neguțători

din templu, împrăștiindu-le lăunii, jertfele, porumbeii și celelalte mărfuri: scenă în care personajele, prăbușindu-se unele peste altele, păstrează în cădere o grație deosebită și bine studiată. Lângă aceasta, Lorenzo a înfățișat naufragiul apostolilor, alegînd momentul în care Sfîntul Petru, ajutat de Cristos, coboară din corabia care se scufundă. Numeroase sînt simțămîntele ce se citesc pe chipurile apostolilor, care ajută la salvarea corăbiei, iar din felul cum Sfîntul Petru se îndreaptă către Cristos se poate înțelege credința sa. Deasupra scenei botezului, pe celălalt canat, se vede schimbarea la față a lui Isus, pe muntele Tabor: prin atitudinile celor trei apostoli, Lorenzo a arătat aici uimirea pe care o încearcă privirile muritorilor în fața lucrurilor cerești; tot aici se vede și Cristos, în dumnezeiasca lui slavă, ținînd capul sus și brațele deschise, între Ilie și Moise. Alături se află învierea din morți a lui Lazăr, care, ieșind din mormînt cu picioarele și mîinile legate, stă drept, în picioare, spre marea uimire a celor de față; tot aici se află Marta și Maria Magdalena, care sărută picioarele Domnului, cu umilință și adînc respect. Urmează apoi — alături de aceasta, dar pe celălalt canat — scena în care Isus intră în Ierusalim, călare pe asin, iar copiii evreilor, în atitudini felurite, își întind pe pămînt veșmintele precum și ramuri de măslin și de palmier; apostolii merg și ei în urma Mîntuitorului; lipită de aceasta se află Cina cea de taină, foarte frumoasă și bine gîndită: apostolii sînt înfățișați stînd la o masă lungă, jumătate din ei fiind aplecați înlăuntru, iar jumătate în afară. Deasupra scenei care înfățișează schimbarea la față începe scena rugăciunii din grădină, unde pot fi văzuți apostolii adormiți, în trei atitudini felurite. Alături de aceasta vedem prinderea lui Cristos și sărutarea pe care i-o dă Iuda; scenă în care sînt multe lucruri vrednice de luat în seamă: apostolii fug, iar iudeii, ca să pună mîna pe Isus, au atitudini îndrăznețe și violente. Alături, pe celălalt canat, îl vedem pe Cristos legat de stîlp: durerea pe care o încearcă în urma bătăilor primite îl face să se răsucească într-o atitudine ce insuflă mila, iar din gesturile făcute de iudeii care îl biciuiesc se poate desprinde cumplita lor furie și dorința de răzbunare. Urmează, alături, scena aducerii lui Isus în

fața lui Pilat, care se spală pe mâini, osîndindu-l la răstignire pe cruce. Pe celălalt canat, deasupra rugăciunii din grădină, în ultimul șir de scene, se află Cristos, mergînd spre moarte și purtîndu-și crucea, condus de o gloată de ostași, care, în atitudini ciudate, par să-l tragă cu sila; durerea și plînsul celor două Marii sînt rediate atît de firesc încît nici cel ce a fost de față nu le-a văzut mai bine. Alături, se vede Cristos răstignit, iar jos, pe pămînt, stau îndurerați și plini de jale Sfînta Fecioară și Sfîntul Evanghelist Ioan. Pe celălalt canat, alături de această scenă, urmează învierea; năuciți de tunet, paznicii zac ca și morți, în vreme ce Cristos se înalță către ceruri, iar la glorificarea lui — așa cum la înfățișat geniala iscusință a lui Lorenzo — pare să ia parte chiar și desăvîrșita frumusețe a trupului său. În ultima despărțitură se află scena coborîrii Duhului Sfînt, unde se pot deosebi gesturile și atitudinile pline de grație ale celor care îl primesc.

Această operă a fost dusă la bun sfîrșit și desăvîrșită, fără ca Lorenzo să cruțe vremea sau truda ce o cer lucrările în metal; nudurile sînt nespuse de frumoase în toate amănuntele lor trupesti, iar faldurile, deși țin încă puțin de vechiul stil de pe vremea lui Giotto, au totuși în ele ceva ce le apropie de arta timpurilor noastre și fac ca toate aceste impunătoare personaje să capete o grație plină de eleganță. E drept însă că, la fiecare scenă, compoziția este atît de bine pusă la punct, încît toată lumea a trebuit să găsească îndreptățite acele cuvinte de laudă — și cele mai de preț — pe care încă de la început le rostise Filippo. Recunoscut și cinstit de către concetățenii săi, iată-l acum pe Lorenzo proslăvit nu numai de aceștia, ci și de toți artiștii, localnici sau străini. Poarta — cu toată ornamentația sa de fructe, ghirlande și animale, care sînt toate de bronz — a costat douăzeci și două de mii de florini, iar greutatea metalului din ea se urcă la treizeci și patru de mii de livre¹⁷.

Terminînd această lucrare, Lorenzo a executat, pentru unul din pilaștrii exteriori de la Or San Michele, o statuie de bronz, înaltă de patru coți și jumătate, în amintirea Sfîntului Ioan Botezătorul¹⁸.

În această operă, așezată la locul ei, în anul 1414, frumosul stil modern începe să se ivească în execuția ca-

pului, în cea a unui braț, care pare de carne, sau a mîinilor, precum și în întreaga atitudine a personajului. Lorenzo a fost primul care a început să imite operele vechilor romani, studiîndu-le îndelung, așa precum trebuie să facă oricine vrea să lucreze frumos. Între timp, faima lui Lorenzo, de foarte priceput meșter în turnarea metalului, sporise atît în întreaga Italie cît și în afară; de aceea, după ce Iacopo della Fonte, Vecchietto, sienezul, și Donato — la cererea Signoriei din Siena — executaseră cîteva statui și basoreliefuri din bronz care trebuiau să împodobească cristelnița bisericii San Giovanni¹⁹ și după ce văzuseră în Florența operele lui Lorenzo, sienezii s-au înțeles cu acesta cu privire la executarea a două basoreliefuri înfățișînd scene din viața Sfîntului Ioan Botezătorul.

Maeștrii monetăriei din Florența²⁰ doreau și ei să așeze o statuie în una din acele firide ce înconjoară Or San Michele, în fața breslei lîinii, înfățișîndu-l pe Sfîntul Matei și fiind la fel de înaltă ca aceea a Sfîntului Ioan, despre care s-a vorbit mai sus; încredințîndu-se lui Lorenzo, care a dus-o la bun sfîrșit, cu măiestrie, statuia a cules mult mai multe laude decît aceea a Sfîntului Ioan, căci se apropia în mare măsură de stilul modern. Din pricina acestei statui, conducătorii breslei lîinii au hotărît ca Lorenzo să execute, în același loc, într-o firidă alăturată, o statuie de bronz la fel de înaltă cu celelalte două, înfățișîndu-l pe Sfîntul Ștefan, patronul lor²¹. Lorenzo a dus-o și pe aceasta la bun sfîrșit, dînd bronzului o foarte frumoasă strălucire. Nici această statuie nu a căpătat mai puține laude decît căpătaseră celelalte două, pe care le lucrase pînă atunci. Pentru a lăsa o amintire despre sine, atît bisericii Santa Maria Novella, în care slujise, cît și patriei, *messer* Lionardo Dati, care era pe vremea aceea conducător al ordinului fraților predicatori, i-a cerut lui Lorenzo să-i execute o placă funerară²² din bronz, deasupra căreia să-l înfățișeze pe el, mort, în mărime naturală; bucurîndu-se de laude, aceasta a avut ca urmare alte două, așezate în biserica Santa Croce și comandate de Lodovico degli Albizi și Niccolò Valori²³. După terminarea acestor lucrări, dorind să-i cinstească pe Proto, Iacinto și Nemesio, cei trei martiri ale căror

moaște le aduseseră din Casentino, unde stătuseră numeroși ani fără se se bucură de prea multă cinstire, Cosimo și Lorenzo de' Medici i-au cerut lui Lorenzo să facă o raclă de metal²⁴, împodobită la mijloc cu doi îngeri lucrați în basorelief, care țin o ghirlandă din frunze de măslin ce înconjură numele celor trei martiri. În urma acestei deosebit de izbutite lucrări, efortii de la Santa Maria del Fiore au dorit și ei o raclă din metal²⁵ în care să așeze trupul Sfântului Zanobi, episcopul Florenței; lungimea raclei a fost de trei coți și jumătate, înălțimea fiind de doi coți, iar pe ea, în afara feluritelor ornamente, Lorenzo a înfățișat, în partea din față, scena în care Sfântul Zanobi învie copilul care fusese lăsat în grijă de către maicăsa și care murise, în timp ce aceasta se afla în pelerinaj.

În vreme ce operele sale făceau ca faima numelui lui Lorenzo să sporească pe fiecare zi, iar el executa pentru nenumărate persoane tot felul de lucrări în metal — atît în argint cît și în aur — a căzut în mîna lui Giovanni, fiul lui Cosimo de' Medici o mare cornalină²⁶, avînd săpată în ea scena în care Apolo pune să fie jupuit Marsia²⁷; după cît se spune, această cornalină îi slujise odinioară împăratului Nero drept sigiliu și de aceea, fiind un lucru rar, atît prin mărimea ei cît și prin minunata scenă săpată în ea, Giovanni i-a încredințat-o lui Lorenzo spre a-i face o legătură în aur cizelat; acesta, trudind mai multe luni, a terminat lucrarea, izbutind să înfăptuiască o operă a cărei frumusețe nu era cu nimic mai prejos de frumusețea desăvîrșită a scenei săpate în piatră.

Tot din aur a mai făcut și un nasture pentru hlamida papii Martin. De asemenea, o mitră, măiestrit lucrată din frunze de aur decupate, avînd între ele numeroase mici figuri lucrate în relief, toate socotite a fi deosebit de frumoase.

În anul 1439, papa Eugeniu a venit la Florența, unde se ținea Conciliul pentru unirea bisericii grecești cu cea romană; văzînd lucrările lui Lorenzo și plăcînduși, a profitat de faptul că se afla acolo pentru a-i comanda o mitră de aur în greutate de cincisprezece livre, împodobită cu perle în greutate de cinci livre și jumătate și prețuite numai ele, fără celelalte pietre prețioase, la treizeci de mii de ducăți de aur²⁸.

Primind Florența nenumărate laude pentru minunatele lucrări ale acestui genial artist, conducătorii breslei negustorilor de postav au hotărât să-i încredințeze tot lui Lorenzo și executarea din metal a celei de a treia porți de la San Giovanni²⁹. Și, cu toate că la executarea celei dintâi urmasese întru totul îndrumările lor, iar motivele ornamentale care înconjură atât figurile cât și întreaga poartă, formînd un fel de chenar, erau asemănătoare cu cele ale lui Andrea Pisano, conducătorii breslei, văzînd că îl depășise cu mult pe acesta, hotărîră să mute poarta din mijloc—făcută de Andrea—în altă parte, și anume peste drum de Misericordia, punînd-o în locul ei pe cea nouă, făcută de Lorenzo; și socotind că acesta nu va precupeți nici cele mai mari efortări pe care i le-ar cere meseria și pe care ar fi în stare să le facă, i-au lăsat mînă liberă, spunînd că poate să lucreze oricum va dori sau va crede el de cuviință, pentru ca poarta să iasă cît mai împodobită, cît mai desăvîrșită și cît mai frumoasă cu putință, fără a ține seama de vreme sau de cheltuială, și depășinduși astfel toate celelalte lucrări ale sale, așa cum îi depășise pe toți ceilalți sculptori dinaintea sa.

Lorenzo a început lucrarea folosind în întregime toate cunoștințele sale, și a împărțit poarta în zece despărțituri — cîte cinci de fiecare canat — fiecare despărțitură avînd astfel un cot și o treime; de jur împrejur, ca ornament al cadrului în care se află aceste despărțituri, se găsesc mici firide, în care stau așezate douăzeci de statuete, toate deosebit de frumoase, ca, de pildă, un nud înfățișîndu-l pe Samson rezemat de o coloană și ținînd în mînă o măciucă; statueta vădește desăvîrșirea pe care o aveau, în vremea celor vechi, acei Hercule lucrați fie în bronz, fie în marmură; aceeași desăvîrșire o vădește un Ioasaf, înfățișat în vreme ce vorbește, pare-se, în fața armatei; mai sînt apoi numeroși profeți și sibile, deosebindu-se unul de altul prin veșminte, ținuta capului, pieptănătură și alte podoabe; în afară de acestea, se mai află încă douăsprezece personaje³⁰, care stau culcate în firidele ce formează marginea transversală a despărțiturilor; la punctele de încrucișare, în medalioane rotunde, a făcut treizeci și patru de capete³¹ de femei, de tineri și de bătrîni, printre care, chiar în mijlocul porții și alături de iscălitura

lui Lorenzo, se află două chipuri, din care cel mai bătrîn îl înfățișează pe Bartoluccio³² — tatăl său, iar cel mai tînăr este chiar Lorenzo, fiul celui dintîi și maestrul întregii lucrări; nenumărate frunze, cornișe și alte ornamente, executate cu o nemaiîntîlnită măiestrie, desăvîrșesc opera. Scenele înfățișate pe această poartă sînt alese din Vechiul Testament, iar prima dintre ele este facerea lui Adam și a soției sale, Eva, care sînt deosebit de bine lucrați; se vede că Lorenzo le-a făcut membrele cît a putut mai frumos, voind să arate că, după cum cei care au ieșit din mîna lui Dumnezeu au fost cei mai frumoși oameni ce au existat vreodată, tot astfel personajele acestea ale sale trebuie să le întrecă pe toate celălalte lucrute de el în celelalte opere: rîvnă, cu adevărat uriașă. În aceeași despărțitură, vedem pe Adam și pe Eva cum mănîncă din măr și cum sînt izgoniți amîndoi din rai: de pe chipurile lor se vede căși dau seama și se rușinează de goliciunea lor dinainte de păcat și caută să și-o acopere cu mîinile; se vede apoi cîntă care îi încearcă atunci cînd îngerul îi izgonește din rai. În a doua despărțitură, Adam și Eva sînt înfățișați împreună cu Cain și cu Abel, copii mici, născuți de ei: iată-i mai departe, cînd Abel aduce jertfă cele mai bune roade, iar Cain pe cele mai rele; din ținuta lui Cain se desprinde pizma împotriva aproapelui, iar din cea a lui Abel iubirea față de Dumnezeu; de o frumusețe cu totul deosebită este însă felul în care Cain ară pămîntul cu o pereche de boi ce par adevărați și vii, în efortarea lor de a trage jugul plugului; iată-l apoi pe Abel ucis de Cain, în vreme ceși păzea turmele; acesta din urmă, într-o atitudine haină și crudă, își ucide fratele cu o bîtă; totul este atît de bine lucrat încît bronzul însuși reflectă moliciunea membrilor lipsite de viață ale frumosului trup al lui Abel; mai departe, în basorelief, se vede Dumnezeu care-l întreabă pe Cain ce a făcut cu Abel; fiecare despărțitură cuprinde, așadar, patru scene. În a treia despărțitură, Lorenzo l-a înfățișat pe Noe ieșind din corabie, împreună cu femeia, fiii, ficele și nurorile precum și cu toate animalele, atît zburătoare, cît și umblătoare, care, după firea fiecăruia, sînt cizelate cu cea mai înaltă desăvîrșire de care arta a fost în stare atunci cînd a imitat natura;

se vede corabia, deschisă, iar toate nenorocirile abătute sînt înfățișate în perspectivă și într-un relief atît de slab, încît grația cu care sînt lucrate nici nu poate fi redată prin cuvinte: în afară de aceasta, chipurile lui Noe și alor săi n-ar putea fi mai vii sau mai desăvîșite; totodată, în vreme ce Noe aduce jertfă, se vede ivindu-se curcubeul, semn al păcii dintre el și Dumnezeu. Cea mai frumoasă dintre toate este însă scena în care Noe sădește vița de vie și — îmbătat de vin — își arată goliciunea, iar fiul său Ham își bate joc de el. Căci, într-adevăr, nici nu ar putea fi mai bine înfățișat atît un om care doarme, lăsînd să se vadă amortirea membrelor sub înrîurirea vinului, cît și respectul și dragostea celorlalți doi fii care-l acoperă, cu gesturi pline de frumusețe. Mai sînt tot acolo mlaștile de viță cu frunze, butoaiile și celelalte unelte ale culesului de vie, făcute cu pricepere și așezate în așa fel încît nu numai că nu îngreuiază înțelegerea scenei, dar izbutesc să fie tot atîtea ornamente de mare frumusețe. În cea de-a patra scenă, Lorenzo a ținut să înfățișeze ivirea celor trei îngeri în Valea Mambre; aceștia seamănă unul cu altul, iar alături de ei îl vedem pe acel prea sfînt bătrîn, adorîndu-i, într-o atitudine potrivită și plină de vioiciune, așa cum arată mîinile și chipul său; tot aici s-a înfățișat el cu multă dragoste și foarte frumos pe slujitorii lui Abraham, așteptîndu-și la poalele unui munte, alături de un asin, stăpînul, dus să-și jertfească fiul; acesta stă dezbrăcat pe altar, iar tatăl său, cu brațul ridicat, se pregătește să-și îplinească datoria, dar este împiedicat de un inger care, cu o mîină îl oprește, iar cu cealaltă îi arată oaia pe care s-o aducă jertfă, scăpîndu-l astfel pe Isac de la moarte. Scena este într-adevăr minunată, și, printre altele, se vede uriașa deosebire dintre membrele gingașe ale lui Isac și cele, mai puternice, ale slujitorilor; e limpede că nici o lovitură de daltă n-a dat Lorenzo fără o deosebită pricepere. În această lucrare, Lorenzo pare să se fi depășit pe sine însuși atunci cînd a învins greutatea înfățișării construcțiilor precum și atunci cînd a înfățișat nașterea lui Isac, Iacob și Esau, sau cînd l-a arătat pe Esau vîînd, spre a îndeplini voința tatălui său; același lucru l-a făcut și cînd l-a arătat pe Iacob, care, sfătuit de Rebecca, îi înfăți-

șează tatălui său un ied fript: la gît el poartă blana iedului, iar Isac îi dă binecuvîntarea. În aceeași scenă se află și niște cîini deosebit de frumoși, fiind parcă vii, ca să nu mai vorbim de personaje, care se poartă așa cum se purtau Iacob, Isac și Rebecca pe cînd erau în viață.

Îmboldit de studiul artei, care îi ușura neconținut munca, Lorenzo și-a încercat talentul în lucrări mai pretențioase și mai grele, înfățișînd, în a șasea despărțitură, momentul cînd Iosif este vîrît de frații săi în fîntînă, sau cînd aceștia îl vînd negustorilor, care, la rîndul lor, îl dăruiesc faraonului³³; cînd el tălmăcește visul cu foametea și cu leacul strîngerii de bucate, ca și onorurile cu care îl copleșește faraonul. De asemenea, scena în care Iacob își trimite fiii în Egipt, după grîu, iar Iosif, recunoscîndu-i îi trimite înapoi după tatăl lor. În această scenă, Lorenzo a executat un templu de formă rotundă, înfățișat în perspectivă, cu multă iscusință; înlăuntrul acestui templu se găsesc oameni prinși în felurite atitudini, care încarcă grîu și făină pe niște măgari lucrați într-un chip deosebit de frumos. Se vede, de asemenea, ospățul pe care Iosif îl dă fraților săi, ascunzînd cupa de aur în sacul lui Veniamin pentru ca, aflînd-o, să se recunoască și să se îmbrățișeze cu frații săi. Această scenă, din pricina atîtor sentimente și a feluritelor întîmplări înfățișate, este socotită drept cea mai vrednică de prețuire, cea mai greu de executat și cea mai frumoasă din toate operele lui Lorenzo.

E adevărat însă că, avînd un asemenea talent și o atît de mare grație în acest fel de lucrări, Lorenzo nici nu putea să facă chipuri mai puțin izbutite atunci cînd îi veneau în minte compoziții legate de subiecte atît de frumoase; așa stau lucrurile și cu al șaptelea panou, unde a înfățișat muntele Sinai, în vîrfurile căruia se află Moise, care, în genunchi și plin de cucernicie, primește din partea lui Dumnezeu tablele legii. La jumătatea muntelui se găsește loasaf așteptîndu-l împreună cu întregul popor, care stă în picioare, îngrozit de tunete, fulgere și cutremure, în felurite atitudini, înfățișate cu o nespusă siguranță.

Multă iubire de artă și destoinicie a arătat apoi în cel de al optulea panou, în care l-a înfățișat pe loasaf mer-

gînd spre Ierihon, ocolind Iordanul și înălțînd cele douăsprezece corturi, pentru cele douăsprezece semînții; toate figurile sînt desăvîrșite, dar mai frumoase sînt cîteva, lucrate în basorelief, înfățișîndu-i pe evrei înconjurînd cu arca zidurile cetății Ierihonului, care se prăbușesc la sunetul trompetelor, iar evreii pun mîna pe cetate; de la figurile din primul plan pînă la munți, de la munți la cetate și de la cetate pînă la fundal — care abia se observă — totul se micșorează potrivit regulilor, fiind lucrat cu o mare desăvîrșire. Zi după zi, Lorenzo capătă tot mai multă iscusință în această artă, ceea ce se și vede în al noulea panou, în care este înfățișată uciderea uriașului Goliat, căruia David îi taie capul, păstrînd o atitudine mîndră și tinerească, în vreme ce armata Domnului o învinge pe cea a filistenilor; aici, Lorenzo a făcut cai, care și tot felul de unelte de război. După aceasta l-a înfățișat pe David, înapoindu-se cu capul lui Goliat în mînă, în vreme ce poporul îl întîmpină cîntînd din instrumente și din gură; și toate aceste simțăminte sînt redată cu vioiciune și siguranță. Întreaga măsură a puterilor sale a rămas ca Lorenzo s-o arate în cel de al zecelea și ultimul panou, unde a înfățișat-o pe regina din Saba vizitîndu-l pe Solomon, urmată de un alai uriaș: aici artistul a lucrat, în perspectivă, o foarte frumoasă clădire, iar personajele sînt tot atît de bine executate ca și cele din scenele de mai înainte, la fel, de altfel, cu ornamentele care înconjoară porțile, cu fructele și cu înfloriturile lor, lucrate cu obișnuita lui iscusință. În această operă — dacă o judecăm în întregul ei sau în parte — se vede cît de mult pot înfăptui talentul și truda unui artist statuar în sculptarea feluritelor reliefuri, așezînd personajele cu inventivitate, făcînd să se deosebească atitudinile femeilor de cele ale bărbaților, înfățișînd clădiri și perspective felurite și îngrijindu-se ca, păstrînd aerul grațios al fiecărui sex, bătrînii să nu-și piardă gravitatea, iar tinerii, frumusețea și farmecul. Se poate spune că această lucrare este într-adevăr desăvîrșită în toate părțile ei și că este cea mai frumoasă operă ce s-a văzut, atît la cei vechi cît și la cei moderni. Și pe bună dreptate merită Lorenzo să fie lăudat de vreme ce Michelangelo Buonarroti, oprindu-se să privească această operă și cerîndu-i-se

părerea asupra frumuseții porților, a răspuns: « Sînt atît de frumoase, încît le-ar sta bine ca porți ale raiului! » Iată o laudă cu adevărat nimerită și ieșită din gura unuia care se pricepea să le judece. Și bine că Lorenzo le-a putut duce la bun sfîrșit, căci începîndu-le la vîrsta de douăzeci de ani a lucrat la ele vreme de patruzeci de ani, cu o trudă mai mult decît copleșitoare.

Lorenzo s-a îndeletnicit în tot timpul vieții sale cu mai multe meșteșuguri, plăcîndu-și atît pictura cît și pictura pe sticlă, și a pictat — în Santa Maria del Fiore — acele ferestruici rotunde³⁴ care înconjură cupola, afară de una singură care e făcută de mîna lui Donato, și anume aceea unde Cristos o încoronează pe Sfînta Fecioară. Lorenzo a pictat și celelalte trei ferestre care se află deasupra intrării principale, ca și pe cele ale capelilor și tribunelor.

Tot Lorenzo a scris și un tratat³⁵, în italiana vulgară, în care a vorbit despre tot felul de lucruri, dar în așa chip încît, citînd-o, nu te alegi aproape cu nimic. Bun în ea, după părerea mea, nu-i decît faptul că, după ce vorbește despre mulți dintre pictorii din antichitate, și îndeosebi despre cei citați de Pliniu, îi pomeneste pe scurt și pe Cimabue, pe Giotto și pe mulți alții din vremea aceea; a făcut-o însă mult mai pe scurt decît s-ar fi convenit și asta numai pentru ca să se poată lăuda pe sine, descriîndu-și amănunțit, una cîte una, toate lucrările sale. Nu voi trece sub tăcere faptul că — de unde la început prezintă cartea ca fiind făcută de către alții — mai târziu (ca unul care se pricepea mai bine la desen, tăiat în piatră și turnat în bronz, decît la depănat povești), vorbind despre sine însuși, o face la prima persoană: *am făcut, am spus, făceam, spuneam*. În cele din urmă, ajuns în al șaiszecișipatrulea an al vieții sale, cuprins de o febră cumplită, care n-a mai încetat, a murit³⁶, lăsînd despre sine o faimă, nepieritoare — atît prin operele sale cît și prin condeiele scriitorilor — și a fost îngropat, cu mare cinste, în Santa Croce.

Portretul său, înfățișînd un om chel, se află — împreună cu cel al tatălui său, Bartoluccio — pe ușa cea mare de bronz, a bisericii San Giovanni, pe friza din

mijloc, alături putînduse citi următoarele cuvinte:

LAURENTII *Cionis de ghibertis mira arte fabricatum*³⁷.

¹ Lorenzo Ghiberti s-a născut în anul 1378, ca fiu al lui Cione Buonacorso. Rămînînd văduvă, mama sa — *madonna Fiore* — s-a recăsătorit cu Bartolo di Michele, căruia i se mai spunea și Bartoluccio. Pînă în 1443, Lorenzo însuși își spunea Lorenzo di Bartolo sau di Bartoluccio. După această dată, din pricina unui proces, a semnat Lorenzo di Cione, după numele adevăratului său tată.

Opera sa principală o constituie, fără îndoială, porțile bisericii (baptisteriu) San Giovanni din Florența.

Moare la 1 decembrie 1455.

² În *Comentariile* sale, (vezi mai departe) Ghiberti însuși mărturisește: *Sufletul meu era îndreptat, în mare măsură, către pictură*. De altfel în 1423 s-a și înscris în compania pictorilor, în cea a sculptorilor înscriindu-se abia cu patru ani mai târziu.

³ Comanda lucrărilor din Rimini i-a fost dată de Carlo Malatesta. Din toate aceste picturi nu a mai rămas însă nici una.

⁴ Prima ușa fusese executată de Andrea Pisano. (Vezi și « Viața » acestuia).

⁵ Modelul prezentat de Filippo se păstrează încă, alături de cel al lui Lorenzo. Toate celelalte s-au pierdut.

⁶ Donatello avea însă numai șaptesprezece ani, fiind deci puțin probabil să fi putut lua parte la concurs.

⁷ Vezi « Viața » acestuia.

⁸ E vorba de Niccolò di Piero Lamberti, originar din Arezzo.

⁹ Aurar și sculptor din Siena, fiul lui Domenico del Valdambriano. În 1413 îl ajută pe Iacopo della Quercia.

¹⁰ Nu se știe nimic în legătură cu acest artist.

¹¹ Am arătat că acesta nu luase parte la concurs. Se crede că Vasari confundă, în acest caz, ușile de la San Giovanni, fie cu cele ale sacristiei Domului — încredințate lui Donatello în 1436 — fie cu modelul pentru ușa bisericii San Giovanni din Siena, executat de același artist.

¹² Avea douăzeci și trei.

¹³ Comanda pentru prima poartă i-a fost dată la 23 noiembrie 1403. În afară de tatăl său vitreg, Bartolo di Michele, și de Donatello, l-au mai ajutat: Paolo Uccello, Benozzo Gozzoli, fiul său, Vittorio, Bernardo di Piero Giuffagni, Bernardo di Bartolommeo Cennini și încă mulți alții. Lucrarea a fost terminată în aprilie 1424 și este semnată: OPUS LAURENTII FLORENTINI. (*Opera florentinului Lorenzo*).

¹⁴ Greșală. Peste drum de biserica Santa Maria del Fiore.

¹⁵ La nr. 1, în *via Bufalini*. Nu o cumpărase, ci îi revenise ca o parte din plata convenită pentru cea de-a doua poartă.

¹⁶ Inexact. Vezi și « Viața » lui Andrea Pisano.

¹⁷ Livra (it. libbra) este o veche măsură de greutate, reprezentînd circa 326 grame.

¹⁸ Statuia aceasta există încă.

¹⁹ La execuția ornamentelor de aici, Vechietta nu a luat parte. Au fost în total șase bucăți: două din ele i-au fost comandate (în 1417) lui Turino di Sano și fiului său Giovanni; alte două i-au fost comandate lui Lorenzo Ghiberti, care le-a lucrat către 1417 și 1427, iar ultimele două lui Iacopo della Quercia, care nu a executat decît una, cealaltă fiindu-i comandată apoi lui Donatello.

²⁰ Nu aceștia, ci breasla zaraților i-a comandat statuia Sfîntului Matei, la 26 august 1419. Ghiberti a terminat în 1422.

²¹ Statuia există încă. A fost terminată în 1428.

²² Se află încă în spatele altarului celui mare din biserica Santa Maria Novella.

²³ Nu de acesta, ci de Bartolommeo Valori (1355 — 1427). Lorenzo nu a dat decît desenele pentru cele două morminte, fără a le executa însă, după cum singur mărturisește în *Comentariile* sale.

²⁴ Astăzi se află în Muzeul Național din Florența. A fost terminată în 1428 (după cum arată data înscrisă pe ea).

²⁵ Există încă. I-a fost comandată în martie 1432 și a terminat-o complet în 1446.

²⁶ S-a pierdut, ca și toate celelalte opere de giuvaergerie sau aurărie executate de Ghiberti. Amintim că piatra semiprețioasă căreia i se spune cornalină este o varietate de agat, de culoare roșie.

²⁷ Aluzie la Marsyas, un tînăr frigian care, potrivit mitologiei grecești, cînta deosebit de frumos din flaut. Îndrăznind să-l cheme la întrecere pe zeul Apolo, iar muzele declarîndu-l învingător pe acesta din urmă, a avut de suferit răzbunarea divinului său rival, care l-a legat de un copac și l-a jupuit de viu.

²⁸ Ducatul era o monedă de argint sau de aur de valori diferite, folosită mai întîi la Veneția, iar apoi la Parma și în regatul Neapolului.

²⁹ De fapt, a doua făcută de Ghiberti. Vasari o socotește însă și pe cea executată de Niccola Pisano.

³⁰ Inexact. În realitate sînt numai patru: două sus, iar două jos.

³¹ Inexact. Sînt numai douăzeci și patru.

³² Bartoluccio murise cu douăzeci de ani mai înainte. Personajul îl înfățișează tot pe Lorenzo, în vîrstă de aproape șaptezeci de ani.

³³ Potrivit Bibliei, Iosif i-a fost vîndut, și nu dăruit, lui Putifar, comandantul trupelor faraonului.

³⁴ În *Comentariile* sale, Ghiberti mărturisește singur că a dat desene pentru șase asemenea ferestruici, a căror execuție i se atribuie lui Bernardo di Francesco, maestru de vitralii.

³⁵ *Comentariile*, pe care le-am citat în repetate rînduri și în care Ghiberti vorbește atît despre arta și artiștii greci și romani, din antichitate, cît și despre arta modernă și — mai ales — despre sine.

³⁶ La 1 decembrie 1455, în vîrstă de șaptezeci și șapte de ani (nu șazeci și patru, cum spune Vasari), fiind înmormîntat în biserica Santa Croce.

³⁷ *Făcută de arta minunată a lui Lorenzo al lui Cione Ghiberti* (în limba latină, în original).

MASOLINO DA PANICALE

PICTOR FLORENTIN

Masolino da Panicale¹, din Val d'Elsa, elevul lui Lorenzo di Bartoluccio Ghiberti², a fost în tineretea sa un foarte bun aurar și cel mai destoinic șlefuitor pe care l-a avut Ghiberti; s-a arătat a fi deosebit de talentat și iscusit în executarea faldurilor și a veșmintelor și se pricepea ca nimeni altul la șlefuitul statuiilor, după turnare, avînd atît priceperea trebuincioasă cît și un frumos fel de a lucra.

S-a apucat de pictură la vîrsta de unsprezece ani și s-a îndeletnicit apoi toată viața numai cu ea, învățînd coloritul de la Gherardo della Starnina³.

În timp ce se afla la Roma, unde se dusesese ca să învețe, a pictat o sală în vechea⁴ casă Orsini de pe muntele Giordano; apoi, din pricina aerului de acolo, care îi dădea dureri de cap, s-a înapoiat la Florența și a pictat în biserica del Carmine, alături de capela del Crocifisso, un Sfînt Petru care se vede încă și astăzi⁵. Din pricina acestei lucrări, lăudată de artiști, i s-a dat să picteze, în capela de'Brancacci⁶, din aceeași biserică, scene din viața Sfîntului Petru; dintre acestea, a dus cu rîvnă la bun sfîrșit o mare parte, cum e scena de pe boltă, în care sînt înfățișați cei patru evangheliști; scena în care Cristos îi ia de la năvoade pe Andrei și pe Petru, acesta din urmă fiind arătat și cum își plînge păcatul, săvîrșit mai tîrziu, atunci cînd s-a lepădat de Cristos; predicile aceluiași pentru aducerea mulțimilor la dreapta credință; naufragiul apostolilor pe vreme de furtună; scena în care Sfîntul Petru o vindecă pe fiica sa Petronilla;

apoi scena unde s-a înfățișat pe Sfinții Petru și Ioan ducându-se la templu, în fața porții căruia se află un sărman bolnav care le cere de pomană, iar ei, nepuținându-i da nici aur, nici argint, îl vindecă, făcând semnul crucii. În toată această lucrare, personajele sînt înfățișate cu multă și deosebită pricepere, au măreție în ținută, frumusețe și unitate în colorit, iar desenul are forță și relief.

Privind de atîtea ori operele lui Masolino, am găsit că maniera sa se deosebește mult de cea a înaintașilor săi, personajele avînd măreție, iar draperiile căzînd — ușoare — în falduri frumoase. Capetele personajelor sale sînt și ele mult mai frumoase decît cele făcute de înaintași, Masolino prinzînd ceva mai bine atît căutarea ochilor cît și frumusețea altor părți ale trupului.

Masolino a fost înzestrat cu un talent deosebit, foarte unitar și de loc greoi în picturile sale, care lasă să se vadă că au fost duse la bun sfîrșit cu mare dragoste și iscusință. Stăruința și dorința neîntreuptă de a trudi s-au distrus sănătatea și l-au doborât înainte de vreme, răpindu-l fără milă de pe lume. Masolino a murit tînăr, în vîrstă de treizeci și șapte de ani,⁷ zădărnîcind nădejtile pe care lumea și le pusesese în el.

¹ Se numea, de fapt, Tommaso și era fiul maestrului ipsosar Cristofano di Fino. S-a născut în anul 1382 sau 1383. La 18 ianuarie 1424 se înscrie în breasla medicilor și spițerilor — din care făceau parte și pictorii — și lucrează la Empoli, pentru congregația Sfînteii Cruci. Către 1426 se află în Ungaria, unde lucrează pentru faimosul Pippo Spano.

² Vasari îl confundă pe Masolino — care era doar cu doi ani mai mic decît Ghiberti și nu-i putea fi deci elev — cu un anume Tommaso di Cristofano (Cristoforo) di Braccio, înmatriculat în breasla giuvaerștilor la 20 septembrie 1409 și mort la 13 ianuarie 1431, care l-a și ajutat pe Ghiberti.

De altfel, de unde la început ne spune că Masolino s-a îndeletnicit încă din tinerețe cu giuvaergeria, Vasari nu se știe de loc — numai cîteva rînduri mai departe — să afirme că același Masolino a învățat pictura încă de la unsprezece ani și că s-a îndeletnicit apoi toată viața numai cu ea.

³ Nici un document nu certifică această afirmație chiar dacă, în ceea ce privește vîrsta celor doi maeștri, lucrul ar fi cu puțință. (A se vedea și « Viața » lui Gherardo Starnina).

⁴ Picturile de aici s-au distrus.

⁵ Pictură distrusă în 1675, cu prilejul construirii capelei Corsini.

⁶ Frescele din capela Brancacci există încă: începute de Masolino, au fost însă continuate de Masaccio și terminate de Filippino Lippi. Este deci greu să se stabilească partea care-i revine fiecăruia, iar supozițiile ce se fac în această privință sînt totuși lipsite de un temei cert, aceeași valoare avînd-o, de altfel, și afirmațiile făcute de Vasari asupra acestei probleme.

⁷ Ar însemna să fi murit în 1420. Documentele vorbesc despre el chiar și în 1427, iar condica morților din Florența arată că, la 18 octombrie 1447, un oarecare Tommaso di Cristofano (deci identic ca nume) era îngropat în biserica Santa Maria del Fiore.



MASACCIO

MASACCIO

PICTOR DIN SAN GIOVANNI DI VALDARNO

Dorind să devină cunoscut și avînd credința că pictura nu-i altceva decît înfățișarea prin desen și culoare a tuturor lucrurilor vii din natură — așa cum le-a zămislit ea — și că acela care urmează cît mai stăruitor această cale poate să treacă drept un artist desăvîrșit, Masaccio¹, studiind fără răgaz, a învățat atîta, încît poate fi numărat printre cei dintîi care, în mare măsură, au eliberat arta de înțepeneala, stîngăciile și greutățile care o copleșeau; tot el a fost primul care le-a dat personajelor sale o ținută frumoasă, mișcare, noblețe și vioiciune precum și un oarecare relief, apropiat, într-adevăr, de cel firesh, lucruri pe care — pînă la el — nu le mai făcuse nici un alt pictor.

Locul de naștere al lui Masaccio a fost Castello San Giovanni di Valdarno.

Era un om tare ciudat, umblînd mai mult cu capul prin nori și, ca unul ale cărui gînduri și voință erau îndreptate numai spre artă, avea puțină grijă de sine însuși, iar de alții chiar și mai puțină. Și, pentru că niciodată n-a vrut să se gîndească în vreun fel la nevoile sau treburile lumesti și nici măcar la îmbrăcăminte, nu le cerea datornicilor săi banii decît atunci cînd ajungea la mare ananghie. În loc de Tommaso, cum îl chema, toată lumea i-a spus Masaccio; și nu fiindcă ar fi fost un om rău — căci era însăși bunătatea — ci pentru marea lui nepăsare; cu toate acestea, nici nu se poate spune cu cîtă dragoste se arăta, întotdeauna, gata să-i facă altuia pe plac sau să-i fie de folos.

A început să lucreze în vremea cînd Masolino da Panicale picta capela familiei Brancacci² din biserica del Carmine din Florența și a mers, pe cît a putut, pe urmele lui Filippo și ale lui Donato, deși arta lui era diferită de a acestora, el căutînd tot timpul să facă numai chipuri vii și desăvîrșite, cît mai apropiate de natură. Spre deosebire de ceilalți artiști, desenul și pictura sa erau atît de apropiate de ceea ce fac astăzi artiștii încît operele sale pot sta, fără îndoială, alături de orice desen sau pictură din zilele noastre. A lucrat cu multă singură și a învins cu iscusință și în chip minunat toate greutățile perspectivei.

A căutat, mai mult decît alți maeștri, să și picteze personaje goale și în perspectivă, lucruri puțin obișnuite înainte de el. Făcea totul cu multă ușurință, iar draperiile sale nu erau de loc încărcate. Există, făcut de mîna lui, un tablou în tempera³, înfățișînd-o pe Sfînta Fecioară cu pruncul în brațe, împreună cu Sfînta Ana; acest tablou se află astăzi în biserica Sant'Ambrogio din Florența, în capela de lîngă ușa ce duce spre vorbitorul călugărițelor.

Nesimțîndu-se în largul său la Florența și împins de rîvnă și iubirea sa pentru artă, Masaccio s-a gîndit că, pentru a învăța și a-i depăși pe alții, trebuie să se ducă la Roma, și așa a și făcut. Aici, cîștigîndu-și o faimă foarte mare, a pictat pentru cardinalul di San Clemente o capelă în biserica San Clemente⁴ — înfățișînd, în frescă, patimile lui Cristos, cu răstignirea între tîlhari, și scene din martiriul Sfintei Ecaterina.

În biserica Santa Maria Maggiore, într-o capelă micuță de lîngă sacristie, a pictat, într-un singur tablou, patru sfinți⁵, atît de bine executați, încît par să fie în relief; în mijlocul aceleiași biserici a pictat-o pe Santa Maria della Neve; a făcut, de asemenea, și portretul papii Martin, în mărime naturală, cu o sapă în mîna, însemnînd cu ea temeliile bisericii; alături de el, se află împăratul Sigismund al II-lea.

Într-o zi, Michelagnolo, împreună cu care priveam această operă, a lăudat-o mult, adăugînd apoi că personajele de mai sus trăiau încă pe vremea lui Masaccio, căruia — pe cînd lucrau la Roma — Pisanello și Gentile da Fabriano îi trecuseră o parte din decorarea pereților bisericii San Ianni⁶, lucrare ce le fusese încredințată

de papa Martin⁷; aflînd însă de rechemarea din exil a lui Cosimo de' Medici⁸ — de care fusese mult ajutat și ocrotit — Masaccio s'a înapoiat la Florența, iar aici — murind Masolino da' Panicale⁹, care o începuse — i s'a încredințat pictarea capelei familiei Brancacci din biserică del Carmine. Înainte de a se apuca de lucru a pictat — ca încercare și ca dovadă a progreselor pe care le făcuse în artă — acel Sfînt Pavel¹⁰, care se află alături de locul unde cad frînghiile clopotelor. Și, într-adevăr, negrăit de mare este frumusețea acestui tablou, iar măreția pe care o are chipul sfîntului — înfățișat sub trăsăturile lui Bartolo di Angiolino Angiolini¹¹, pictat în mărime naturală — este atît de puternică, încît se pare că acestuia nu-i lipsește decît graiul. Privind acest tablou, cel care nu-l știe pe Sfîntul Pavel va înțelege atît binefăcătoarele însușiri ale civilizației romane cît și neînvinsa putere a celui suflet preacucernic, care se dăruise pe de-a întregul credinței. În aceeași pictură, Masaccio a mai dat dovadă și de o minunată pricepere a perspectivei, micșorînd, de jos în sus, toate cele înfățișate.

S'a întîmplat ca, în vreme ce el lucra la această operă, să fie sfințită suspomenita biserică del Carmine¹²; în amintirea acestei zile, Masaccio a pictat cu pămînt verde și în clarobscur, deasupra ușii ce duce din biserică în mănăstire, întreaga scenă a sfințirii¹³, așa cum s'a desfășurat ea, înfățișînd o mare mulțime de cetățeni în mantale și cu glugi în cap, care merg în procesiune; printre aceștia i-a făcut pe Filippo al lui ser Brunellesco, încălțat cu sandale, pe Donatello, pe Masolino da Panicale, fostul său maestru, pe Antonio Brancacci¹⁴, care îi comandase pictarea capelei, pe Niccolò da Uzzano, pe Giovanni di Bicci de' Medici și pe Bartolommeo Valori¹⁵; aceștia se mai găsesc făcuți, tot de aceeași mîină, și în casa lui Simon Corsi¹⁶, gentilom florentin. L-a pictat, de asemenea, pe Lorenzo Ridolfi¹⁷, care era pe atunci ambasador al republicii florentine la Veneția; nu s'a mulțumit însă numai cu pictarea acestor gentilomi, în mărime naturală, ci a pictat și poarta mănăstirii, precum și pe portar, cu cheile în mîină. După aceasta, înapoindu-se la lucrul său din capela de' Brancacci, a mers mai departe cu înfățișarea vieții Sfîntului Petru, lucrare începută încă de Masolino, du-

cînd la bun sfîrșit o parte din ea; e vorba de predica Sfîntului Petru¹⁸, de izbăvirea celor betegi, de învierea morților și de vindecarea paralizicilor, atunci cînd se îndreaptă spre templu împreună cu Sfîntul Ioan. Din toate aceste scene, cea mai vrednică de luat în seamă se vedește a fi aceea în care Sfîntul Petru, pentru a plăti dajdia, scoate banii din pînțelele unui pește¹⁹, potrivit poruncii lui Cristos; aici, în afara propriului său chip, sub care Masaccio îl înfățișează pe cel din urmă dintre apostoli, pictîndu-se cu ajutorul oglinzii și atît de bine încît pare viu, se mai vede și îndrăzneala cu care își pune Sfîntul Petru întrebarea cît și atenția cu care apostolii, înconjurîndu-l în felurite atitudini pe Cristos, așteaptă hotărîrea acestuia cu atîta încordare, încît par că trăiesc cu adevărat; cel mai mult iese în lumină tot Sfîntul Petru, care, căznindu-se să scoată banii din pînțelele peștelui, are fața îmbujorată din pricină că stă aplecat; apoi, cînd plătește dajdia, se vedește și mai bine patima și lăcomia cu care cel ce o primește numără banii, privindu-i în mîină cu o nespusă plăcere.

După aceasta, Masaccio a pictat minunea învierii fiului de rege, înfăptuită de Sfinții Petru și Pavel; din pricina morții lui Masaccio, această operă a rămas însă neterminată și a fost desăvîrșită, mai tîrziu, de Filippino²⁰. În scena în care Sfîntul Petru e înfățișat botezînd, se dă multă prețuire unui personaj gol, lucrat cu frumoase reliefări și cu multă gingășie, care tremură, cuprins de frig, printre ceilalți botezați; artiștii vechi și noi au arătat întotdeauna respect și admirație față de această pictură.

Iată de ce, pînă în ziua de astăzi, nenumărați desenatori și maeștri au vizitat neconținut această capelă în care se mai află și alte chipuri pline de viață și atît de frumoase, încît se poate pe bună dreptate spune că nici un alt maestru din acele vremuri nu s-a apropiat de artiștii din zilele noastre mai mult decît Masaccio. Tocmai de aceea, truda sa merită oricîte laude, îndeosebi pentru că, prin măiestria sa, a dat naștere frumoasei maniere a vremurilor noastre. Și că acesta este adevărul, o dovedește faptul că cei mai prețuiți sculptori și pictori care au trăit după el și au venit în această capelă, ca să studieze și să deprindă cît mai bine meșteșugul, au ajuns maeștri de seamă, stăpîni pe arta lor, așa cum au fost:

Fra Giovanni da Fiesole ²¹, Fra Filippo, Filippino — care a terminat capela — Alesso Baldovinetti, Andrea del Castagno, Andrea del Verrocchio, Domenico Ghirlandai, Sandro di Botticello, Lionardo da Vinci, Pietro Perugino, Fra Bartolommeo di San Marco, Mariotto Albertinelli, dumnezeiescul Michelagnolo Buonarroti, Raffaello da Urbino însuși — a cărui frumoasă manieră are începuturile tot aici — Granaccio, Lorenzo di Credi, Ridolfo del Grillandaio, Andrea del Sarto, Rosso, Franciabigio, Baccio Bandinelli, Alonso Spagnuolo ²², Iacopo da Pontormo, Pierino del Vaga și Toto del Nunziata ²³; cu un cuvînt, toți cei care au căutat să deprindă această artă n-au șovăit să vină în această capelă pentru ca, studiind personajele lui Masaccio, să-și însușească de la ele învățăturile și canoanele măiestriei.

Iar dacă nu am dat numele numeroșilor artiști străini care au venit de asemenea să studieze în această capelă, ajunge să spun că — în artă — încotro aleargă capul, tot într-acolo aleargă și membrele ²⁴.

Dar, cu toate că lucrările lui Masaccio s-au bucurat întotdeauna de multă prețuire, mai sînt unii cărora li se pare — ba alții chiar o cred cu tărie — că el ar fi cules mult mai multe roade pe ogorul artei, dacă moartea, care l-a izbit la douăzeci și șase de ani, nu l-ar fi răpit atît de curînd. Fie din pricina pizmei, fie pentru că lucrurile frumoase sînt de obicei trecătoare, el a murit în plină înflorire; și a pierit, de altfel, atît de pe neașteptate, încît unii au socotit că otrava a fost aici mai vinovată decît orice altă întîmplare ²⁵.

Se zice că, aflînd de moartea lui Masaccio și fiind cuprins de o durere copleșitoare, căci trudise vreme îndelungată pentru a-i lămuri multe reguli de perspectivă și de arhitectură, Filippo al lui *ser* Brunellesco ar fi spus: «Am suferit o pierdere uriașă prin moartea lui Masaccio». A fost înmormîntat în biserica del Carmine, în anul 1443 ²⁶.

¹ Masaccio s-a născut la 21 decembrie 1401, ca fiu al lui *ser* Giovanni di Simone Guidi. În 1422 îl găsim înscris în breasla medicilor și spîșerilor, iar în 1424 în condica pictorilor. La începutul activității sale de

pictor, suferă influența lui Masolino da Panicale, îndeosebi în ce privește înfățișarea îngerilor.

În scurtă sa existență a pictat mult, lăsând numeroase opere. A murit între 1427 și 1429 în vîrstă de nici treizeci de ani.

² A pictat aici, împreună cu Masolino da Panicale (vezi și « Viața » acestuia).

³ Se află astăzi în Galeria Uffizi, din Florența. În această operă de tinerețe, mai mult decît în oricare alta, este evidentă influența lui Masolino da Panicale.

⁴ Deși foarte deteriorate, frescele acestea vădesc un stil deosebit de cel al lui Masaccio, amintindu-l mai curînd pe Masolino da Panicale, căruia se și crede că i-ar aparține, în cea mai mare parte.

⁵ Actualmente în Muzeul din Napoli. Tabloul îi aparține însă lui Masolino de Panicale. (Vezi și « Viața » acestuia).

⁶ Este vorba de biserica San Giovanni in Laterano.

⁷ Papa Martin al V-lea, mort în 1431.

⁸ Faptul s-a petrecut în 1434, adică după moartea lui Masaccio. Toate afirmațiile lui Vasari din acest paragraf nu au, ca atare, nici un temei.

⁹ Masolino da Panicale moare după Masaccio.

¹⁰ Pictură distrusă în 1675, cu prilejul restaurării bisericii.

¹¹ Unul din fruntașii vieții publice din Florența acelor vremuri. Născut în 1373, a îndeplinit felurite sarcini între anii 1406 și 1432.

¹² Fapt petrecut la 19 aprilie 1422.

¹³ Operă distrusă în 1612.

¹⁴ Antonio Brancacci murise în anul 1391, iar pictarea capelei i-a fost comandată lui Masaccio de Felice Brancacci, bogat negustor florentin, ambasador al republicii în repetate rînduri, exilat în 1435 de Cosimo de' Medici, adversarul său politic.

¹⁵ Bartolommeo Valori făcea parte din cei nouă membri ai Academiei platonice din Florența, înființată de Cosimo de' Medici cel bătrîn.

¹⁶ Nu se știe nimic în legătură cu această lucrare.

¹⁷ Ambasador al Florenței la Venetia în 1402 (cînd Masaccio avea doar un an) și în 1425.

¹⁸ A fost terminată, mai tîrziu, de Filippino Lippi.

¹⁹ Nu din pîntecele, ci din gura peștelui.

²⁰ E vorba de Lippi, fiul lui Fra Filippo Lippi.

²¹ A se vedea în paginile următoare « Viețile » celor mai mulți dintre cei amintiți aci.

²² Este, de fapt, Alonso Berruguete, pictor, sculptor și arhitect spaniol. Trăiește în secolul al XVI-lea și este puternic influențat de stilul Renașterii italiene, pe care îl introduce în Spania. A lucrat pentru regele Carlos al V-lea. Operele sale se află la Valladolid, Salamanca, Toledo și Madrid. Vasari îl amintește și cu alte prilejuri..

²³ A fost elevul lui Ridolfo del Ghirlandaio și a lucrat în secolul al XVI-lea.

²⁴ E vorba, bineînțeles, de artiștii străini.

²⁵ Nu există date certe în această privință.

²⁶ Murind la Roma, între 1427 și 1429, nu putea fi înmormîntat la Florența, în 1443.

Natura zămislește adeseori oameni mici de statură și șterși ca înfățișare, dar ale căror suflete și inimi sînt pline de atîta măreție și nestăvilit avînt, încît, dacă nu se apucă de treburile grele și aproape cu neputință de înfăptuit și nu le duc la bun sfîrșit — spre uimirea celor care-i privesc — viața lor nu poate cunoaște niciodată odihna, iar multe treburile josnice și ticăloase, pe care întîmplarea li le aduce în mîna, ajung — datorită lor — mărețe și de preț.

Iată de ce n-ar trebui să strîmbăm niciodată din nas atunci cînd întîlnim persoane care se îndeletnicesc cu vreo artă, dar care nu au în înfățișarea lor acea grație și frumusețe cu care natura ar fi trebuit să le înzestreze la venirea lor pe lume, căci și vinele de aur se ascund, fără îndoială, sub bulgării de pămînt. Și, nu rareori, în acești inși neînsemnați ca înfățișare se naște atîta mărinimie și atîta sinceritate, încît — unite fiind ele cu o fire nobilă — nu te poți aștepta de la ei decît la lucruri vrednice de cea mai mare uimire, căci se trudesă să înfrumusețeze urîtenia trupului cu virtutea geniului; așa s-au petrecut lucrurile și cu Filippo al lui *ser* Brunellesco, urît la chip nu mai puțin decît *messer* Forese da Rabata ² sau decît Giotto, dar înzestrat cu o inteligență atît de înaltă încît se poate spune că însuși cerul ni l-a dăruit, spre a da o nouă formă arhitecturii, apucată pe căi greșite încă de sute de ani și în care oamenii din vremurile acelea risipiseră de cele mai multe ori averi uriașe, pentru niște clădiri jalnic desenate, fără

nici un stil, prost împărțite, cu tot felul de scorneli nesăbuite, lipsite de orice umbră de grație și îngrozitor decorate. Și — după ce pământul rămăsese atîția ani fără un om de geniu, înzestrat cu o minte dumnezeiască — a fost voia cerului ca Filippo să lase lumii, drept anintire despre sine, cea mai mare, cea mai înaltă și cea mai frumoasă clădire din cîte au fost înălțate atît în vremurile noastre cît și în cele vechi, arătînd că — deși pierdut — meritul artiștilor toscani nu era totuși mort. Tot cerul îl împodobise, de altfel, cu cele mai înalte virtuți, dintre care pe cea a prieteniei a avut-o în asemenea grad, că niciodată n-a existat vreun alt om mai binevoitor sau mai prietenos decît el. În judecată era lipsit de patimă, iar acolo unde descoperea valoarea și meritele altuia, lăsa de o parte interesele sale sau ale prietenilor săi. Se cunoștea pe sine însuși, îi ajuta pe mulți cu talentul său, iar pe aproapele căzut în nenorocire l-a sprijinit întotdeauna. S-a arătat dușman neîmpăcat al viciilor și nu avea de-a face decît cu cei care trăiau în virtute. Nu și-a risipit nicicînd vremea în zadar, trudind într-una fie pentru sine, fie pentru lucrările sau nevoile altora, iar în timpul preumblărilor sale își cerceta întotdeauna prietenii și-i ajuta.

Ser Brunellesco, luînd de nevastă o tînră foarte cuminte,³ din nobila familie degli Spini, a primit — drept parte din zestre — o casă în care el și fiii săi au locuit pînă la moarte și care se află peste drum de biserica San Michele Bertelli⁴, în colț, după ce treci dincolo de piața degli Agli. Aici, în vreme ce trăia fericit, i s-a născut — în anul 1377 — un fiu, căruia i-a dat numele de Filippo, în amintirea răposatului său tată, bucurîndu-se din tot sufletul de această naștere. Încă din copilărie, *ser Brunellesco* i-a dat lui Filippo, și cu multă grijă, primele cunoștințe de scriere și de gramatică; copilul părea să aibă o închipuire bogată și o minte deosebit de ascuțită, dar rămînea adeseori dus pe gânduri, ca și cum nu l-ar fi interesat prea mult și nici n-ar fi avut de gînd să ajungă la cine știe ce desăvîrșire în privința acestora; se părea chiar că-l poartă gîndurile spre alte lucruri, mult mai folositoare. Din această pricină, dorind *ser Brunellesco* ca Filippo să îmbrățișeze meseria sa de notar sau pe aceea de medic, a străbunicului⁵, se necăjea din caleafară de mult. Văzîndu-l însă prins tot timpul

cu felurite lucrări de artă sau manuale, care cereau oarecare iscusință, la învățat să socotească și să scrie, iar apoi la trimis la un prieten de-al său, aurar, ca să-l învețe desenul⁶. Nu mică a fost bucuria lui Filippo, și nici n-au trecut prea mulți ani pînă cînd a ajuns să monteze pietre prețioase mai bine decît un lucrător bătrîn în meserie. A făcut lucrări în smalț negru, precum și din cele de mai mari dimensiuni, cum sînt, de pildă, cele două busturi de profeți⁷, așezate în partea de sus a altarului bisericii San Iacopo din Pistoia.

Intrînd în legătură cu cîteva persoane învățate, a început să se îndrepte cu închipuirea către problemele legate de vreme, de mișcare, de greutate și de roți, interesîndu-l în ce fel se învîrtesc și cum de se mișcă; și a lucrat astfel cu mîna lui cîteva orologii deosebit de bine executate și foarte frumoase. Fără a se mulțumi însă cu aceasta, în sufletul său s-a trezit o nestăvilită dorință de-a sculpta, totul venind de acolo că Donatello, tînăr fiind, și trecînd drept un sculptor deosebit de înzestrat, de la care se aștepta tot mai mult, Filippo a început să lege o strînsă prietenie cu el și să umble tot timpul împreună și, talentați fiind și unul și celălalt, au prins a se iubi atît de mult încît se părea că nici nu mai pot trăi unul fără altul. În timpul acesta Filippo, vădînd o mare iscusință în felurite lucrări, se îndeletnicea cu mai multe meserii și de aceea, nu după multă vreme, a ajuns să fie socotit de cei ce se pricepeau în aceasta drept un foarte bun arhitect, lucru pe care la și dovedit, executînd numeroase lucrări de reparație a unor case, cum ar fi aceea a rudei sale Apollonio Lapi⁸, așezată la colțul zis de'Ciai, spre Mercato Vecchio, la care a lucrat foarte mult, sau cum a făcut și în afară de Florența, la Castello⁹, unde a reparat turnul și casa familiei della Petraia. În palatul ocupat de Signorie¹⁰, a hotărît împărțirea tuturor încăperilor din partea în care se aflau cancelăriile Muntelui de pietate¹¹, pentru care a făcut și ușile și ferestrele, luînd drept model felul de-a lucra al celor vechi, nefolosit pe vremea aceea în Toscana, unde arhitectura ajunsese să fie foarte grosolană.

Fiind apoi nevoie să se facă pentru călugării de la Santo Spirito, din Florența, o statuie din lemn de tei, care s-o înfățișeze pe Sfînta Maria Magdalena¹² pocăindu-se, pentru a o așeza într-o capelă, Filippo, care

pînă atunci sculptase numeroase mărunțșuri, dorind să arate că era în stare să ducă la bun sfîrșit și o lucrare de mari dimensiuni, a luat el să facă statuia, care — o dată terminată și așezată la locul ei — a fost socotită ca fiind deosebit de frumoasă.

S-a ocupat îndelung cu perspectiva — pe atunci foarte rău folosită, din pricina numeroaselor greșeli ce se săvîrșeau — și a pierdut cu ea o mulțime de vreme pînă cînd a găsit singur chipul de a o face să fie și adevărată și desăvîrșită. L-a învățat lucrul acesta și pe bunul său prieten Masaccio, pe atunci pictor tînăr, care i-a făcut cinste prin felul cum a folosit cele învățate, așa cum dovedesc clădirile înfășitate în operele sale. Tot așa l-a arătat și celor care lucrau intarsii — e vorba de arta de a potrivi împreună bucăți de lemn de felurite culori — și atîta imbold l-a insuflat, încît a dat acestei arte un avînt deosebit, înlesnind astfel executarea a numeroase lucrări de mare frumusețe, care, vreme de mulți ani, i-au adus Florenței și faimă, și folos.

Mai tîrziu, înapoiindu-se de la învățătură *messer* Paolo dal Pozzo Toscanelli¹³ și auzindu-l Filippo vorbind despre artele matematice, și l-a făcut atît de bun prieten, încît a învățat de la el geometria; și cu toate că Filippo nu era un om învățat¹⁴, se descurca atît de bine în toate lucrurile, ajutat fiind de îndelungata-i experiență, încît adeseori îl punea pe celălalt în încurcătură. Cu mintea nu făcea niciodată altceva decît să închipuie și să pună la cale lucruri iscusite și grele, și nu putea găsi o altă minte care să-i dea mai mare mulțumire decît aceea a lui Donato, cu care vorbea de la suflet la suflet, despre greutățile meseriei, spre bucuria amîndurora. Într-una din zile, terminînd un crucifix de lemn¹⁵ care a fost așezat în biserica Santa Croce din Florența, dedesubtul picturii lui Taddeo Gaddi, care-l înfățișa pe Sfîntul Francisc înviind un copil, Donato a vrut să cunoască și părerea lui Filippo; s-a căit însă, căci acesta i-a spus că a răstignit pe cruce un țaran; de aici s-a născut și zicala: «*La o bucată de lemn și fă tu unul!*» despre care se vorbește pe larg în viața lui Donato. Din această pricină, Filippo, care nu se supăra niciodată pentru ceea ce i se spunea — deși îndemnul putea să-i trezească mînia — a tăcut chitic luni în șir, pînă cînd a isprăvit

un crucifix din lemn, de aceeași mărime, atât de bine desenat, atât de frumos, de gingaș și de iscusit lucrat, încît într-o zi, trimițîndu-l acasă, înaintea lui, sub un pretext mincinos, pe Donato (care nu știa că Filippo lucrase o atare operă), acestuia — privind crucifixul — i-a scăpat din mînă un coș plin cu ouă și alte lucruri pe care le aduse-se ca să prînzească împreună: copleșit de uimire și văzînd cît de iscusit și de frumos lucrase Filippo picioarele, torsul și brațele celui răstignit, precum și ținuta și unitatea operei, Donato nu numai că s-a recunoscut învins, dar mărturisea pretutindeni că era vorba de o adevărată minune. Astăzi, această operă se află în biserica Santa Maria Novella ¹⁶, între capelele familiilor degli Strozzi și dei Bardi da Vernio, fiind la fel de mult lăudată și de cei din epoca noastră.

Încredințîndu-se lui Lorenzo Ghiberti execuția porților de la San Giovanni, Filippo și Donato ¹⁷ — care concuraseră și ei — au hotărît să părăsească împreună Florența și să stea cîțiva ani la Roma, pentru ca Filippo să studieze arhitectura, iar Donato sculptura. În cel privește pe Filippo, a luat hotărîrea aceasta fiindcă voia să-i întrecă pe Lorenzo și pe Donato, știindu-se că arhitectura le e de mai mare folos oamenilor decît sculptura și decît pictura.

Așa că, vînzîndu-și o mică proprietate pe care o stăpînea la Settignano, a plecat din Florența însoțit de Donato și s-a dus la Roma ¹⁸, unde — văzînd măreția construcțiilor și desăvîrșirea templelor antice — a rămas mut de uimire, părăind năucit aproape. Și astfel, împreună cu Donato, au început să măsoare cornișele, să facă planurile clădirilor și — fără a cruța timp sau bani — nu au lăsat, în Roma sau în împrejurimile Romei, nici un loc pe care să nu-l vadă și să nu măsoare tot ceea ce li se părea cît de cît frumos.

Scăpat de grijile casnice, Filippo, absorbit cu totul de studii, nu se mai îngrijea nici de mîncare și nici de somn, singurul său gînd fiind arhitectura care apusese; arhitectura frumoaselor ordine antice, vreau să spun, nu cea germană și barbară, foarte mult folosită pe vremea lui. În sufletul lui Filippo sălășluiau două idei mărețe: una era întoarcerea la frumoasa arhitectură, socotind el că, regăsindu-o, va lăsa despre sine o amintire cu nimic mai prejos decît a lui Cimabue și Giotto;

iar cealaltă, de a afla chipul în care să poată construi cupola bisericii Santa Maria del Fiore din Florența: greutatea ivite în legătură cu aceasta făcuseră ca, după moartea lui Arnolfo Lapi, să nu se mai găsească nimeni care să aibă îndrăzneala de a o ridica fără o risipă uriașă de armătură lemnoasă. Nu s'a mărturisit însă acest gând nici lui Donato și nici altcuiva, dar nici nu s'a lăsat pînă s'a cercetat, în Ritonda, din Roma, toate greutățile legate de construcția bolților.

Începînd să ducă lipsă de bani, Filippo își făcea rost de ei montînd pietre prețioase — lucrare bine plătită — pentru unii prieteni de-ai săi, giuvaergii; și fiindcă, între timp, Donato se înapoiase la Florența¹⁹, a rămas singur la Roma, studiind neobosit, cu și mai mare rîvnă și trudă ca înainte, ruinile clădirilor aflate în acel oraș. În anul 1407²⁰, aerul orașului înrăutățindu-se puțin sănă-tatea, Filippo, fiind sfătuit și de prieteni să schimbe aerul, s'a înapoiat la Florența unde, în lipsa lui, cum avuseseră de suferit numeroase clădiri, a făcut nenumărate desene și a dat și multe sfaturi pentru refacerea lor. În același an, eforii bisericii Santa Maria del Fiore, împreună cu conducătorii breslei postăvarilor au pus la cale o adunare a arhitecților și inginerilor din oraș, pentru a găsi chipul în care să se înalțe cupola; între aceștia se afla și Filippo, care a fost de părere să se dea acoperișul jos, dar să nu se lucreze după planurile lui Arnolfo, ci să se facă un tambur²¹ înalt de cincisprezece coți, iar pe fiecare față să se taie cîte o mare fereastră rotundă, luîndu-se astfel o parte din greutatea care apasă pe umerii absidelor, cupola putînd fi, deci, ridicată cu mai multă ușurință; a făcut apoi și planurile la executarea cărora s'a și trecut.

După cîteva luni, fiind pe deplin însănătoșit, Filippo se afla într-o dimineață în piața din fața bisericii Santa Maria del Fiore, împreună cu Donato și alți artiști, vorbind despre problemele de sculptură ale antichității; la un moment dat, Donato a început a povesti că, înapoindu-se de la Roma, trecuse prin Orvieto²² pentru a vedea atît de lăudata fațadă de marmură a Domului de acolo, lucrată de mîinile a feluriți maeștri și socotită drept un lucru de seamă pe vremea aceea; a povestit, de asemenea, că trecînd apoi prin Cortona, a intrat în biserica parohială unde a văzut un preafrumos

sarcofag antic ²³, pe care erau săpate, în marmură, câteva scene, lucru rar pe atunci, deoarece nu se dezgropaseră încă numeroasele lucrări din vechime pe care le cunoaștem astăzi; și astfel, aflînd de la Donato felul în care acel maestru lucrase pomenita operă și înțelegînd cît era de frumoasă și de desăvîrșită, Filippo a fost cuprins de o atît de înflăcărată dorință de a o vedea încît, așa cum se afla, în mantie cu glugă și în sandale, fără a spune nimănui încotro se duce, s-a despărțit de ei și — pe jos — s-a îndreptat spre Cortona, împins de voința sa și de dragostea față de artă; văzînd sarcofagul și plăcîndu-i, l-a desenat în peniță și s-a înapoiat cu desenul la Florența, fără ca Donato sau altcineva să-și dea seama că fusese plecat, crezînd cu toții că sta, pe semne, acasă, să deseneze sau să scornească cine știe ce. Cînd s-a înapoiat la Florența și i-a arătat desenul sarcofagului, făcut de el cu atîta răbdare, Donato a rămas de-a dreptul uluit, văzînd cîtă iubire purta Filippo artei.

După aceasta, vreme de câteva luni, a rămas în Florența, făcînd pe ascuns modele și mașinării, pentru ridicarea cupolei, luînd totuși parte la șotiile celorlalți artiști; atunci a făcut el farsa aceea numită *del Grasso e di Matteo* ²⁴, și tot pe vremea aceea se ducea deseori — și asta numai fiindcă-i făcea plăcere — să-l ajute pe Lorenzo Ghiberti ²⁵ la șlefuitul cine știe cărui amănunt al porților. Aflînd însă că era vorba să se caute ingineri care să ridice cupola, i-a venit într-o bună dimineață cheful să plece la Roma, socotind că mai curînd va fi căutat în lipsă, decît dacă ar rămîne în Florența. Și, într-adevăr, pe cînd se afla el la Roma, cei din Florența — începînd să discute din nou despre lucrare și amintindu-și de mintea lui ascuțită, ca și de îndrăzneala și siguranța părerilor lui, de care duceau lipsă ceilalți maeștri, care păreau pierduți, dimpreună cu zidarii, și neputincioși, siguri fiind că nu vor găsi niciodată nici chipul de-a înălța cupola și nici lemnele trebuincioase pentru a susține armătura și greutatea unei clădiri atît de mari — nerăbdători să vadă lucrarea sfîrșită, i-au scris lui Filippo, rugîndu-l să vină la Florența, iar el — care nici nu dorea altceva — s-a înapoiat cu multă bucurie. La sosirea sa, strîngîndu-se laolaltă eforii bisericii Santa Maria del Fiore și conducătorii breslei negustorilor de postav i-au înfățișat lui Filippo toate greutățile — de

la cea mai însemnată pînă la cea mai mărunță — de care vorbeau ceilalți maeștri, aflați și ei de față, în adunare. La acestea toate, Filippo a răspuns numai prin cîteva cuvinte: — Nu încapе îndoială, *signori*, că lucrările mari pot fi duse numai cu mare greutate la bun sfîrșit, iar dacă o asemenea lucrare s-a făcut vreodată cu greutate, aceasta de care vorbim este legată de greutate și mai mari decît v-ați fi putut închipui; cît despre mine, nici nu știu măcar dacă cei vechi au ridicat vreodată o boltă atît de înfricoșătoare ca aceasta; de aceea, deși m-am gîndit adeseori la armăturile dinăuntru și dinăfără, precum și la chipul în care să se lucreze fără primejdie, n-am putut niciodată găsi dezlegarea acestor probleme, la fel de mult înfricoșîndu-mă atît lărgimea cit și înălțimea construcției. Dacă ar fi cu puțință s-o facem rotundă, am putea ține socoteală de metodele folosite de romani cînd au ridicat Panteonul din Roma, adică Ritonda; aici însă e vorba de opt fețe, de lanțuri și de pietrele de la colțuri, un lucru deosebit de greu. Amintindu-mi însă că acesta este un templu închinat lui Dumnezeu și Sfintei Fecioare, sînt încredințat că aceștia nu vor întîrzia să dea pricepere celor ce n-o au și să sporească puterea, înțelepciunea și mintea celui ce se va învrednici să fie autorul unei asemenea lucrări. Cu ce oare vă pot ajuta eu, de vreme ce lucrarea nu e a mea? V-o spun însă deschis că dacă îmi va fi încredințată mie, nu încapе nici o îndoială că voi fi în stare să găsesc chipul de-a o înălța fără a întîmpina atîtea greutăți; cum însă eu nici nu m-am gîndit la această lucrare, cum vreți oare să vă spun în ce fel se va face? Dacă, totuși, înălțimile voastre vor hotărî ca această cupolă să fie ridicată, nevoiți veți fi nu numai să încercați cu mine, care nu prea văd cum v-aș putea da cine știe ce sfaturi, ci și să cheltuiți și să dați de veste ca peste un an, într-o anume zi să vină la Florența arhitecți nu numai toscani și italieni, ci și francezi, ca și de orice altă nație, cărora să le propuneți această lucrare, pentru ca, după ce vor fi discutat și hotărît între ei atîția maeștri, ea să-i fie încredințată aceluia care va merge cel mai drept către țintă sau va avea cele mai bune și mai înțelepte idei în legătură cu o asemenea operă; în ce mă privește, nu m-aș pricepe să dau un alt sfat sau să arăt o altă cale mai bună decît aceasta.

Conducătorilor breslei și eforilor le-a plăcut calea și sfatul dat de Filippo, dar ar fi dorit ca între timp el să facă un plan și să se adîncească în studierea lucrării. Filippo însă, dîndu-le a înțelege că nu-l interesează așa ceva, și-a luat rămas bun de la ei, spunîndu-le că ar fi rugat, prin scrisori, să se înapoieze la Roma. Dîndu-și seama că numai rugămintele lor nu ajungeau ca să-l oprească, eforii și conducătorii breslei i-au pus și pe nenumărații lui prieteni să-l roage; cum însă Filippo nu-și schimba de loc părerea, eforii, ca să-l înduplece, i-au făcut, în dimineața zilei de 20 mai 1417²⁶, un dar de bani, așa cum apare în dreptul său în condicile eforiei. Neclintit în părerea sa, el părăsi totuși Florența și se înapoie la Roma²⁷, unde nu încetă să studieze, adunînd felurite cunoștințe și pregătindu-se pentru o atare lucrare, pe care se gîdea că nimeni altul — ceea ce era neîndoios — n-ar fi fost în stare să o ducă la bun sfîrșit. Cît despre sfatul de a chema și alți arhitecți, Filippo îl dăduse mai curînd pentru ca aceștia să fie martori ai mării lui îndemînări decît pentru că ar fi crezut că ei ar fi în stare să înalțe cupola sau că ar fi primit, măcar, o atît de grea însărcinare. S-a scurs astfel o groază de vreme pînă să vină din țările lor arhitecții ce fuseseră chemați de către negustorii florentini — care se aflau în Franța, în Germania, în Anglia și în Spania — după cum li se poruncise; aceștia primiseră în același timp și încuviințarea de a cheltui orice sumă de bani pentru ai căpăta de la principii în slujba cărora se aflau, pe cei mai iscușiți și valoroși maeștri din aceste țări și a-l trimite la Florența.

În sfîrșit o dată cu venirea anului 1420²⁸, s-au găsit adunați la Florența toți acești maeștri de peste munți, precum și cei din Toscana și, împreună cu ei, cei mai destoinici artiști florentini; tot atunci s-a înapoiat de la Roma și Filippo.

Adunarea a avut loc în sala de consiliu a eforilor de la biserica Santa Maria del Fiore, de față fiind conducătorii breslelor, eforii și o mînă de cetățeni, dintre cei mai destoinici, voindu-se a se cunoaște părerea tuturor, pentru a se lua o hotărîre asupra modului de a construi cupola. Dîndu-li-se cuvîntul, au fost ascultați unul cîte unul, fiecare arhitect spunîndu-și părerea și înfățișînd planul la care se gîndise. Părerile au fost însă atît de ciudate

și de deosebite una de alta încît țiera mai mare dragul să le ascuți: unul spunea să se ridice cîțiva pilaștri zidiți chiar din fundație, pentru a sprijini pe ei arcele și grinzele care aveau să susțină greutatea cupolei; alții, că ar fi bine să se zidească bolta din piatră spongioasă, pentru a-i micșora astfel greutatea; mulți erau de părere să se înalțe un pilastru chiar în mijloc, iar cupolei să i se dea forma unui pavilion, ca cea a bisericii San Giovanni din Florența; n-au lipsit nici cei care au spus că ar fi bine să se umple cupola cu pămînt, în care să se amestece și ceva monedă măruntă, iar după terminarea construcției, să se dea voie oricui ar vrea să ia din acest pămînt, asigurîndu-se astfel scoaterea lui afară de către populație repede și fără nici o cheltuială. Singur Filippo a arătat că se putea zidi cupola fără prea multă lemnărie, fără pilaștri sau pămînt, fără arce costisitoare, ba chiar și fără armătură. Conducătorilor breslelor, eforilor și tuturor cetățenilor, care se așteptau să audă un plan cu totul aparte, li s-a părut că Filippo ar fi spus o nerozie; l-au luat deci peste picior, bătîndu-și joc de el și i-au cerut să vorbească despre altceva, căci ce spusese pînă atunci nu era decît o scorneală de om nebun, așa precum și era el. Filippo, socotindu-se jignit, a spus: « Luați seama, *signori*, că nu e cu putință să ridicați cupola altfel decît așa; și, cu toate că rîdeți de mine, vă veți da seama de aceasta (dacă nu vă veți încăpățîna în a susține că nu trebuie și nu poate fi zidită în alt chip). Iar dacă va fi făcută după cum am gîndit-o eu, cupola va trebui să fie boltită pe măsura unui sfert de cerc, făcîndu-se două bolți, din care — una — zidită înăuntru, iar alta în afară, așa încît să se poată umbla printre ele, înlănțuindu-se întreaga clădire pe dinafară cu clești de piatră, ieșiți din îmbinarea celor opt colțuri, în vreme ce fețele bolții dinăuntru vor trebui și ele întărite cu grinzi din lemn de stejar. E nevoie să ne gîndim la lumină, la scări și la țevile de scurgere a apei de ploaie. Nici unul dintre voi nu și-a bătut capul nici cu punțile care trebuie făcute înăuntru pentru așezarea mozaicurilor și nici cu o mulțime de alte lucruri grele; eu însă, care văd cupola gata construită, îmi dau seama că nu există alt chip sau altă cale de a o înălța decît acestea la care mă gîndesc eu ».

Și cu cît el, aprins de atîta vorbire, încerca să-și expună mai limpede planul, pentru ca ei să-l înțeleagă și să-i dea crezare, cu atît stîrnea mai multe îndoieli, făcîndu-i pe cei de față să-l creadă și mai puțin și să-l socotească un dobitoc și un palavragiu; de aceea, după ce i s-a cerut de cîteva ori să plece — lucru pe care el nu l-a primit nici în ruptul capului — a fost luat pe sus de către slujitori și dat afară, fiind socotit nebun de-a binelea. Filippo spunea mai tîrziu că din pricina acestei ticăloșii nu mai îndrăznea să iasă prin oraș de teamă să n-audă spunîndu-se: « Iată-l și pe nebunul acela! »

După adunare, conducătorii breslelor au rămas foarte încurcați, din pricină că planurile celorlalți maeștri erau greoaie, iar al lui Filippo nebunesc — după părerea lor — socotindu-se că acesta dăuna lucrării din pricina a două idei: prima era aceea de a face două cupole, ceea ce ducea la o uriașă și zadarnică îngreuiere, iar a doua era aceea de a lucra fără armătură; pe de altă parte, Filippo, care-și risipise atîția ani cu studiile pentru a putea obține această lucrare, nu mai știa nici el ce să facă, simțindu-se în cîteva rînduri îndemnat să plece din Florența. Cu toate acestea, ținînd să învingă, trebuia să se înarmeze cu răbdare, avînd el încă multe de văzut, ca unul care știa că mințile celor din orașul său nu pot rămîne multă vreme neclintite în aceeași părere. Ar fi putut, de altfel, să arate și un mic model pe care-l ținea ascuns; n-a voit însă să-l dea la iveală, cunoscînd el bine mintea slabă a conducătorilor breslelor, pizma artiștilor și puțina statornicie a cetățenilor, care-l părtineau ba pe unul, ba pe altul, după cum îi plăcea fiecăruia. În ce mă privește, nici nu mă mir de cele întîmplate, fiecare avînd în acest oraș credința că se pricepe în artă tot atît cît și maeștrii bătrîni; aceasta, în treacăt fie zis, nu are nici o legătură cu cei care, într-adevăr, se pricep.

Filippo a început atunci să aducă, treptat-treptat, la îndeplinire ceea ce nu putuse înfăptui în adunare și astfel, stînd azi de vorbă cu unul din conducătorii breslelor, mîine cu un efor, precum și cu numeroși cetățeni, și dezvăluind și o parte din planurile sale, i-a adus la hotărîrea de a-i încredința lucrarea fie lui. fie unuia din arhitecții străini.

În acest scop, conducătorii breslelor, eforii și cetățenii s-au adunat încă o dată,²⁹ iar arhitecții și-au înfățișat din nou părerile; toți însă au fost învinși și înlăturați — pe numeroase motive — de către Filippo, și se spune că atunci ar fi avut loc cearta în legătură cu oul, care sună cam astfel: arhitecții ceilalți ar fi vrut ca Filippo să-și expună planul amănunțit și să le arate și modelul așa cum făcuseră și ei; acesta n-a voit însă, dar a propus în fața tuturor măștrilor străini și localnici ca aceleia care va face să stea un ou pe o marmură dreaptă, arătându-și astfel istețimea, să-i fie încredințată și execuția cupolei.

Luînd deci un ou³⁰, toți acești măștri au căutat să-l facă să stea drept, dar nici unul n-a izbutit. Cerîndu-se atunci lui Filippo să-l facă el să stea, acesta a luat binișor oul și lovindu-l de suprafața marmurii, l-a făcut să stea drept. Fiindcă artiștii murmurau, spunînd că la așa ceva s-ar fi priceput și ei, Filippo le-a răs-puns rîzînd că la fel s-ar pricepe să ridice și cupola, dacă i-ar vedea desenele și modelul. În felul acesta, s-a hotărît să i se încredințeze lui sarcina de a conduce lucrarea și i s-a cerut să-i lămurească mai pe larg pe conducătorii breslelor și pe efori.

Ducîndu-se acasă, și-a așternut gîndurile pe hîrtie cît a putut mai limpede, în forma care urmează³¹: «Ți-nînd seama de greutatea acestei construcții, *magnifici signori*, găsesc că nu-i în nici un fel cu putință să facem o cupolă cu desăvîrșire sferică, dat fiind că partea de deasupra, pe care se sprijină lanterna, ar fi atît de largă, încît, punînd greutatea pe ea, s-ar dărîma nu maidecît. Mi se pare de altfel că acei arhitecți, care nu au în vedere veșnicia construcției, nu țin la veșnicia amintirii lor și nici nu știu în ce chip și-o pot asigura. Iată de ce sînt hotărît să înalț o cupolă din mai multe felii, avînd arcul de un sfert de cerc; știut fiind că acest arc împinge tot timpul în sus, punîndu-i deasupra povara lanternei, cupola va rămîne neclintită. În partea de jos, bolta va avea o grosime de trei coți și trei sferturi, iar pe dinafară se va micșora, în formă piramidală, pînă acolo unde se închide, primind deasupra lanterna, la linia de îmbinare bolta avînd o grosime de numai un cot și un sfert. Pe dinafară se va face o altă boltă, avînd în partea de jos o grosime

de doi coți și jumătate și trebuind să o ferească de ape pe cea dinăuntru; și ea se va strînge tot în formă de piramidă, micșorîndu-se proporțional, pînă la partea de jos a lanternei, unde se va uni cu cealaltă și nu va mai avea decît o grosime de două treimi de cot. În fiecare din cele opt unghiuri se va afla un pinten, iar pe fiecare față — și anume în mijloc — încă doi; în totul vor fi deci douăzeci și patru de pinteni pe dinăuntru și tot atîția pe dinafară, avînd fiecare o grosime de patru coți. Cele două bolți se vor înălța împreună, zidite în formă de piramidă, micșorîndu-se proporțional pînă la golul pe care îl va închide lanterna. În jurul bolților și o dată cu ele se vor zidi apoi douăzeci și patru de pinteni și șase arce, din piatră tare, bine strînse cu bare de fier amestecat cu cositor; pe deasupra, arcele vor fi înălțuite cu alte bare de fier, care vor strînge cupola și pintenii. La început va trebui ca zidăria să fie plină, fără nici un gol între cupole, și asta pînă la înălțimea de cinci coți și un sfert, după care se vor pune pintenii și se vor despărți bolțile. Primul și al doilea reazem pentru picior vor fi întărite în întregime cu pietre lungi și tari, așezate de-a latul, așa încît amîndouă bolțile cupolei să se sprijine pe ele. Din nouă în nouă coți, pe înălțimea bolților, se vor face niște bolți mici, de la un pinten la altul, cu puter nice cingători din lemn de stejar, unind pintenii pe care se înălță bolta dinăuntru. Pentru a înlesni urcarea, aceste cingători din lemn de stejar vor fi acoperite cu plăci de fier. Pintenii vor fi zidiți din piatră tare, ca și fețele cupolei, care vor fi unite cu pintenii pînă la înălțimea de douăzeci și patru de coți; de aici încolo se va zidi cu cărămidă sau cu piatră spongioasă, după dorința constructorului, pentru a face cupola cît mai ușoară cu putință. În partea dinafară, deasupra ferestruicilor rotunde, se va face un coridor, iar dedesubtul acestuia o galerie cu balustrada traforată, înaltă de doi coți, asemănătoare cu cea a micilor tribune de jos; vor fi, de fapt, două galerii, una deasupra alteia, sprijinindu-se pe o cornișă bogat ornamentată, galeria de deasupra fiind descoperită. Apele cupolei se vor strînge într-un jgheab de marmură, larg de o treime de cot și se vor scurge prin țevi, avîndu-se grijă ca dedesubtul jgheaburilor să se zidească cu piatră tare. Cele opt

muchii ale cupolei dinafară se vor acoperi cu plăci de marmură, de grosimea trebuincioasă și cu un cot mai înalte decât cupola, formînd astfel un acoperiș lat de doi coți și avînd cîte o gură de apă de fiecare parte; plăcile vor fi așezate în formă de piramidă, de jos și pînă sus, iar bolțile vor fi ridicate fără armătură — precum s'a arătat — pînă la înălțimea de treizeci de coți; de acolo în sus se vor urma sfaturile meșterilor constructori, știindu-se că practica te învață ce ai de făcut. »

Terminînd de scris cele de mai sus, Filippo s'a dus chiar în dimineața aceea și a înmînat hîrtia conducătorilor breslelor și eforilor, care au cercetat totul cu de-amănuntul și — deși nu erau în stare să înțeleagă — văzînd încrederea și îndrăzneala lui Filippo, precum și faptul că nici unul din ceilalți arhitecți nu era atît de sigur ca el, care, în tot ce spunea, vădea o atît de fățișă siguranță, propunînd mereu același lucru, de parcă ar fi făcut pînă atunci zece cupole, au hotărît, după ce s'au sfătuit între ei, să-i încredințeze lui lucrarea, spunînd însă că ar fi voit să vadă cum se poate ridica o boltă fără armătură și în mod practic, cu toate celelalte lucruri fiind întrutotul de acord cu Filippo.

Soarta i'a fost prielnică acestei dorințe căci, voind mai de multă vreme Bartolommeo Barbadori să ridice o capelă în biserica Santa Felicità³² și vorbind despre ea cu Filippo, acesta se apucase de lucru și construisese, fără nici o armătură, bolta acestei capele, aflată chiar la intrarea în biserică, în dreapta, alături de agheasmatarul făcut tot de mîna lui; cam în aceeași vreme, tot el a mai făcut, pentru Stiatto Ridolfi, încă o capelă, în biserica Santo Iacopo sopr'Arno³³, alături de capela altarului cel mare; lucrările acestea au trezit mai multă încredere decât toate cuvintele lui Filippo.

Și astfel, căpătînd eforii și conducătorii breslelor încredere în Filippo, atît prin cele scrise de acesta, cît și prin lucrările pe care le văzuseră, au încredințat ridicarea acestei construcții lui Filippo, numindu-l, prin punere la vot, conducător al lucrărilor. Nu i'au îngăduit însă să construiască decât pînă la o înălțime de doisprezece coți³⁴, spunîndu-i că voiau, mai întîi, să vadă cum iese lucrarea și că — dacă totul va merge așa cum spune el — îi vor încredința, fără îndoială, și restul.

Îl s-a părut cam ciudat lui Filippo atîta asprime și neîncredere din partea conducătorilor breslelor și eforilor, iar dacă n-ar fi fost sigur că numai el putea să ducă la bun sfîrșit lucrarea, nici nu s-ar fi atins de ea. Totuși, cum dorea să-și asigure gloria, a primit, luîndu-și îndatorirea să ducă lucrarea la bun sfîrșit. Îndatorirea aceasta, precum și proiectul pe care îl așternuse pe hîrtie au fost copiate în condica în care ținea proveditorul socoteala datoriilor și plăților făcute pentru lemne și marmură, hotărîndu-se o simbrie egală cu aceea pe care o primiseră pînă atunci și ceilalți conducători ai lucrărilor.

Aflîndu-se printre artiști și cetățeni de numirea lui Filippo, unii se bucurau, iar altora le părea rău, astfel stînd lucrurile întotdeauna cu părerea poporului în mijlocul căruia se află și oameni necugetați sau pizmareți.

În vreme ce se făceau pregătirile pentru începerea zidăriei, un grup alcătuit din meseriași și cetățeni s-a înfățișat conducătorilor breslelor și eforilor spunîndu-le că s-au grăbit, căci o asemenea lucrare nu trebuia făcută după părerea unui singur om, iar dacă orașul ar fi lipsit de oameni destoinici — din care are totuși destui — încă li s-ar mai putea ierta graba; hotărîrea lor nu era însă spre cinstea orașului și, dacă s-ar fi întîmplat cine știe ce nenorocire — cum se întîmplă uneori în timp ce se ridică asemenea construcții — ar putea fi trași la răspundere, ca unii care au pus pe umerii unui singur om o sarcină atît de grea, fără a ține seama de pagubele și de rușinea pe care le-ar putea suferi orașul din pricina aceasta; și pentru a domoli firea nestăpînită a lui Filippo, ar fi bine să i se alătore un tovarăș.

De deosebită încredere ajunsese să se bucure în vremea aceea Lorenzo Ghiberti, care-și vădise și în mod practic destoinicia, executînd porțile de la San Giovanni; și că era iubit de unele persoane cu mare trecere la cei ce conduceau orașul s-a vădit destul de limpede, căci văzîndu-se cum sporește gloria lui Filippo, persoanele acestea — sub masca iubirii și a interesului față de clădire — au uneltit în așa fel pe lîngă efori și pe lîngă conducătorii breslelor, încît lui Filippo i-a fost alăturat și Lorenzo³⁵. În ce stare de deznădejde și amărăciune s-a aflat Filippo, auzind ce măsură luaseră eforii, se

poate vedea din aceea că puțin i-a lipsit să nu fugă din Florența și, dacă n-ar fi fost Donato și Luca della Robbia, care-l îmbărbătau, și-ar fi ieșit fără îndoială din fire. Cu adevărat nelegiuită și ticăloasă este patima celor care, orbiți de pizmă, pun în primejdie gloria și operele de artă ale altora, și asta din ambiție: din pricina lor, puțin a lipsit ca Filippo să nu-și sfarme modelele, să nu-și ardă planurile și — în mai puțin de o jumătate de oră — să distrugă tot ce agonisise în atîția ani de trudă. Cerîndu-și iertare de la Filippo, eforii l-au îmbărbătat să meargă înainte, încredințîndu-l că el — și nu altul — va fi socotit autorul cupolei; cu toate acestea, i-au dat lui Lorenzo aceeași simbricie ca și lui Filippo. Acesta și-a continuat munca, dar cu mai puțină plăcere, știind că truda o va îndura singur, iar la sfîrșit, cîntea și faima le va împărți pe din două cu Lorenzo. Spunîndu-și că va găsi el mijlocul să curme această stare de lucruri, a mers înainte, împreună cu Lorenzo, pe temeiul celor trecute în scrisoarea sa către efori. S-a gîndit totodată să facă și un model³⁶ — căci pînă atunci nu fusese încă făcut nici unul — și l-a dat să i-l lucreze un tîmplar ce se numea Bartolommeo³⁷ și locuia în apropiere de Studio. În acel model, lucrat la scară, a înfățișat toate lucrurile grele, cum ar fi scările luminate, scările întunecoase, toate deschiderile pentru lumină, grinzile, pintenii și chiar o parte din galerie. Aflînd de model, Lorenzo a căutat să-l vadă, dar cum Filippo n-a voit să i-l arate, s-a înfuriat și s-a apucat să facă și el unul, pentru a nu se părea că primește simbria pe degeaba, ci dimpotrivă.

Din aceste modele, acel al lui Filippo a fost plătit cu cincizeci de lire și cincisprezece soldi — după cum se vede dintr-o însemnare făcută în condica lui Migliore di Tommaso, pe ziua de 3 octombrie 1419 — în vreme ce Lorenzo a căpătat pentru al său trei sute de lire, aceasta mai mult din pricina prietenilor³⁸ și a trecerii de care se bucura, decît a folosului sau nevoii pe care ar fi avut-o construcția de el.

Au durat aceste uneltiri, sub ochii lui Filippo, pînă în anul 1426, nevoit fiind să împartă cu Lorenzo meritul proiectului său: tulburarea prinsese atîta putere în sufletul lui Filippo, încît nu-și mai găsea nici odihnă. Tot gîndindu-se el zi și noapte la toate acestea, s-a

hotărît să scape o dată pentru totdeauna de Lorenzo, dîndu-și seama că lucrarea n-avea nici un folos de pe urma lui. Amîndouă bolțile cupolei — atît cea dinafară cît și cea dinăuntru — fuseseră ridicate, sub conducerea lui Filippo, pînă la înălțimea de doisprezece coți, urmînd acum să fie așezate cingătorile de piatră și cele de lemn; fiind acesta un lucru greu, Filippo a vrut să stea de vorbă cu Lorenzo, pentru a-și da seama dacă-și frămîntase și el mintea în privința acestor greutăți. Atît de puțin se gîndise însă Lorenzo la toate acestea, încît i-a răspuns că lasă totul pe seama lui, ca autor al proiectului. Răspunsul lui i-a mers la inimă lui Filippo, părăindu-i-se că a găsit mijlocul de a-l îndepărta de construcție, dovădind în același timp că Lorenzo nu avea nici înțelepciunea pe care i-o bănuiau prietenii săi și nici nu merita încrederea care-l adusese în acel loc. Zidarii se și oprișeră din lucru, așteptînd să meargă cu ridicarea bolților mai sus de doisprezece coți și să pună cingătorile. Începîndu-se strîmtarea cupolei spre vîrf și fiind deci nevoie să se ridice schele, pentru ca zidarii și ucenicii acestora să poată lucra fără primejdie, căci înălțimea era atît de mare încît numai privind în jos îl apuca frica și amețeala pe orice om, oricît de îndrăzneț ar fi fost, atît zidarii cît și ceilalți meșteșugari așteptau să li se arate cum să pună grinzile și să așeze schelele: dar, cum nici Lorenzo și nici Filippo nu luau vreo hotărîre, s-a iscat un murmur printre toți acești meseriași, care nu se mai vedeau folosiți ca mai înainte; de aceea, fiind oameni nevoiași — care trăiau numai de pe urma brațelor lor — și temîndu-se că nici unul dintre cei doi conducători nu va îndrăzni să meargă mai departe cu construcția, nu aveau nimic mai bun de făcut decît să se învîrte pe lîngă clădire, curățînd și netezînd tot ce se zidise pînă atunci.

Într-una din dimineți, Filippo nu s-a mai dus la lucru ci, înfășurîndu-și capul, s-a vîrît în pat; și strigînd într-una, a pus să i se încălzească degrabă șervete și cearceafuri, prefăcîndu-se că-i e rău la pîntece. Auzind aceasta, zidarii, care așteptau să li se spună ce trebuia lucrat, l-au întrebat pe Lorenzo ce aveau de făcut. Acesta le-a răspuns însă că Filippo era conducătorul și că trebuiau să-l aștepte pe el. Unul dintre cei de față l-a întrebat: « Tu nu știi ce are de gînd? — Ba da, i-a răspuns Lo-

renzo, dar n-am să fac nimic fără el ». A vorbit astfel ca să scape de răspundere, căci, nevăzînd modelul lui Filippo și neîntrebîndu-l niciodată nimic pe acesta, ca să nu pară nepriceput, se gîdea bine la ceea ce spunea, și nu rostea decît cuvinte în doi peri, știind mai ales că i se încredințase această lucrare împotriva voinței lui Filippo. Ținîndu-l însă boala pe acesta mai bine de două zile, au venit la el administratorul construcției, și numeroși meșteri zidari, cerîndu-i într-una să le spună ce anume aveau de făcut. « Îl aveți pe Lorenzo; să facă și el ceva », le-a răspuns Filippo, și asta a fost tot ce s-a putut scoate de la el. Aflîndu-se de toată povestea aceasta, s-au iscat certuri mari și s-au adus critici aspre cu privire la numita lucrare. Unii spuneau că Filippo căzuse la pat de durere că nu mai știe cum să înalțe cupola și fiindcă-i pare rău că a intrat în horă; prietenii îi luau însă apărarea, spunînd că, dacă era cumva bolnav, se îmbolnăvise numai din pricina necazului și a amărăciunii pe care i le pricinuiseră cei ce i-l dăduseră pe Lorenzo drept tovarăș; dar boala lui era boală de pîntece, pe care o căpătase de pe urma faptului că se obosise prea din cale-afară cu executarea lucrărilor. Tot murmurîndu-se astfel, lucrarea se opri, iar zidarii și pietrarii stăteau degeaba și-l bîrfeau pe șoptite pe Lorenzo, spunînd: « E bun numai să-și ia simbria, dar să conducă lucrarea, habar nu are; ce s-ar face el dacă Filippo n-ar mai fi sau dacă i s-ar prelungi boala? Și apoi, nu-i vina lui dacă acesta s-a îmbolnăvit? » Eforii, văzîndu-se făcuți de rușine din pricina acestei stări de lucruri, s-au hotărît să se ducă după Filippo și, o dată ajunși la el, mai întîi l-au îmbărbătat în privința bolii, iar apoi i-au spus în ce hal de părăsire se afla construcția și cîtă tulburare le pricinuise îmbolnăvirea lui. Înflăcărat și de prefăcuta lui boală, dar și de dragostea ce o avea pentru construcție, Filippo le-a răspuns: « Dar nu-i Lorenzo acolo? De ce nu se ocupă el de toate astea? Mă uimiți de-a binelea! — Nu vrea să facă nimic fără tine, i-au răspuns eforii. — Eu aș face însă, fără el, » le-a întors vorba Filippo. Acest răspuns tăios și cu două înțelesuri le-a fost de ajuns eforilor, care l-au părăsit, pricepînd că era bolnav numai fiindcă voia să lucreze singur. Au trimis deci cîțiva prieteni să-l scoată din pat gîndindu-se să-l îndepărteze pe Lorenzo de la lucrare.

Întorcîndu-se la lucrare și văzînd de cîtă trecere se bucura Lorenzo, care urma să primească simbrîie fără nici un fel de trudă, Filippo s-a gîndit la un alt chip de a-l face de rîs și de-a arăta limpede cît de puțin se pricepea în acest meșteșug; de aceea, de față fiind și Lorenzo, le-a ținut eforilor această cuvîntare: « Dacă timpul care ne e dat să trăim, ca și puțința de a muri, ar fi la îndemîna noastră, *signori* efori, nu încapă îndoială că multe din lucrările care se încep și rămîn neisprăvite ar putea fi terminate. Întîmplarea cu boala prin care am trecut putea să-mi răpească viața, oprind astfel lucrarea pe loc: de aceea, dacă ne vom mai îmbolnăvi cumva, eu sau Lorenzo — aibă! Domnul în pază — ca să poată oricare din noi să-și ducă mai departe partea sa de lucrare, m-am gîndit că, așa cum înălțimile voastre ne-ați împărțit simbrîia, să ne împărțiți și lucrarea, pentru ca fiecare să fie îndemnat a arăta ce știe, căpătînd astfel puțința de a cîștiga cinstire și folos pe lîngă această republică. Două sînt lucrările grele care ne stau astăzi în față: una este cea a schelelor, de care este neapărată nevoie, pentru ca zidarii să poată lucra, atît înăuntrul cît și în afara bisericii, adică oriunde este nevoie de oameni, de piatră și de var, și pe care vom pune scripeții pentru ridicarea greutăților și alte asemenea mîșinării; cealaltă lucrare este aceea a cingătorilor, care trebuie puse la înălțimea de doisprezece coți, spre a lega cele opt fețe ale cupolei, înlănțuind și strîngînd întreaga construcție, în așa fel încît oricîtă greutate ar fi așezată deasupra, aceasta să nu se prăbușească ci, dimpotrivă, să rămînă în picioare, neclintită. Să ia deci Lorenzo una din aceste lucrări, oricare din ele i-ar părea mai ușor de dus la bun sfîrșit, iar eu voi dovedi că știu să o înfăptuiesc pe cealaltă fără nici o greutate și astfel nu se va mai pierde nici vremea ». La auzul acestor cuvinte și fiind în joc cinstea sa, Lorenzo a fost nevoit să primească una din aceste lucrări și — deși a făcut-o în silă — s-a hotărît să ia cingătorile, ca fiind o lucrare mai ușoară, bizuindu-se pe sfaturile zidarilor și amintindu-și că la bolta de la San Giovanni din Florența erau niște cingători de piatră, din care putea să copieze măcar o parte, dacă nu totul.

Și astfel, apucîndu-se unul de schele iar celălalt de cingători, au sfîrșit amîndoi. Schelele lui Filippo erau

făcute cu atîta iscusință și pricepere încît mulți au fost nevoiți să-și schimbe părerea pe care și-o făcuseră despre el, căci meșterii lucrau, trăgeau greutate și stăteau pe schele cu atîta siguranță, de parc-ar fi fost pe pămînt; planurile acestora au și fost de altfel păstrate de către eforie. Cu mare greutate a făcut și Lorenzo cingătoarea pentru una dintre cele opt fețe ale cupolei; o dată terminată, eforii i-au arătat-o și lui Filippo, care nu le-a răspuns nimic. A stat însă de vorbă cu cîțiva prieteni de ai săi, cărora le-a spus că cingătoarea trebuia pusă de-a-n doaselea decît fusese pusă, și că legătura trebuia cu totul altfel alcătuită; că era, de asemenea, prea slabă pentru greutatea ce urma s-o susțină, căci nu strîngea atît cît ar fi trebuit; cît despre simbria ce i se plătea lui Lorenzo, era și ea — ca și cingătoarea, de altfel — numai bani aruncați pe degeaba. Părerea aceasta a lui Filippo a ajuns și la urechea altora și i s-a cerut să arate ce-ar fi făcut el dacă ar fi avut de făcut o asemenea cingătoare. Scoțînd de îndată desenele și modelele pe care le făcuse, și fiind ele văzute de către efori și de către ceilalți maeștri, toată lumea a recunoscut în ce greșală căzuseră, și asta numai pentru al pîrtini pe Lorenzo; așa că, voind să repare această greșală și să arate căși dau și ei seama cînd un lucru e bun, eforii l-au numit pe Filippo conducător pe viață al întregii construcții, nemaiputîndu-se face nimic fără știrea și voința lui. Ca semn de recunoștință, printr-o hotărîre a eforilor și a conducătorilor de bresle, luată în ziua de 13 august 1423, în fața lui Lorenzo Paoli, notarul eforiei³⁹, i s-au dăruit o sută de florini, pe care-i putea ridica de la Gherardo, fiul lui *messer* Filippo Corsini, hotărîndu-i-se și o simbria de o sută de florini pe an, pe tot timpul cît avea să trăiască ⁴⁰. Și astfel, dînd poruncă să pornească iarăși lucrările, urmărea totul cu atîta grijă și era atît de ascultat încît nu s-ar fi mișcat nici măcar o piatră pe care el să nu fi voit s-o vadă. În cel privește pe Lorenzo, deși învins și aproape făcut de rușine, a fost ocrotit și sprijinit pînă într-atîta de către prietenii săi, încît și-a păstrat simbria, arătînd că nu putea fi scos afară înainte de a se fi scurs trei ani. Pentru cel mai mic amănunt, Filippo făcea fără zăbavă desene, modele de schele pentru zidari și mașini pentru ridicat greutate. Aceasta nu înseamnă totuși că nu se mai găseau feluriți inși răuvoitori, prie-

teni desai lui Lorenzo, care-l aduceau la deznădejde, izvodind toată ziua modele pentru a-i face concurență; unul, de pildă, a fost făcut de un anume maestru Antonio da Verzelli ⁴¹, în timp ce alți maeștri, ocrotiți și împinși înainte când de un cetățean, când de altul, au făcut altele, arătându-și cu lăudăroșenie puțină lor știință și lipsa de înțelegere și socotind că au în mână lucrări desăvârșite, în vreme ce înfățișau numai lucrări nedesăvârșite și nefolositoare.

Cingătorile din jurul celor opt fețe se terminaseră, iar zidarii, însuflețiți, lucrau din răpputeri; dar, fiindcă erau îmboldiți de Filippo mai mult ca de obicei, ca și din pricina câtorva certuri avute cu el în timpul ziditului, și pentru tot felul de neplăceri zilnice, ajunseseră la capătul răbdării; și atunci, fie din aceste pricini, fie din pizmă, meșterii s-au adunat împreună, s-au vorbit și s-au înțeles să spună că, fiind vorba de o muncă oboșitoare și primejdioasă, nu mai voiau să înalțe cupola dacă nu li se sporea simbria — deși li se plătea mai mult decât se obișnuia; socoteau că o astfel de purtare va fi și o răzbunare împotriva lui Filippo și le va aduce și lor un folos.

Eforilor nu le-a plăcut acest lucru, și nici lui Filippo, de altfel, așa că, stînd și gîndindu-se, a luat hotărîrea, într-o sîmbătă seara, să-i dea afară pe toți. Văzîndu-se dați afară și neștiind ce sfîrșit are să aibă acest lucru, zidarilor nu prea le venea la socoteală: iată însă că luna următoare, Filippo a adus la lucru zece lombarzi și, stînd lîngă ei și spunîndu-le: «Fă aici asta! și fă dincolo aia!», i-a învățat atît de bine — într-o singură zi — încît au rămas la lucru multe săptămîni. În acest timp, văzîndu-se dați afară, lipsiți de lucru și făcuți și de rușine, căci nu se găseau alte lucrări atît de bine plătite ca aceea, zidarii au trimis mijlocitori pe lîngă Filippo, spunîndu-i că s-ar înapoia bucuroși și rugîndu-l stăruitor să-i primească. El însă i-a ținut zile în șir sub amenințarea de a nu-i primi; pînă la urmă, i-a adus însă din nou la lucru, cu o simbria mai mică decât avuseseră înainte, așa că, de unde se gîndeau să cîștige, au pierdut, și, în loc să se răzbune pe Filippo, și-au adus numai lor pagubă și rușine. Între timp, frămîntarea s-a potolit și lumea — văzînd cît de frumos se înalță construcția — și-a dat seama de geniul lui Filippo; iar cei nepărtinitori au ajuns la con-

vingerea că el singur avusese acea îndrăzneală pe care nici un alt arhitect, antic sau din timpurile acelea, n-*o* mai vădise în operele sale; părerea aceasta a luat naștere din clipa cînd Filippo și-a expus modelul în care oricine a putut să vadă nemaipomenita prevedere de care dăduse el dovadă în ce privește scările, luminatoarele dinăuntru și dinafară — ca să nu se întîmple vreo nenorocire din pricina întunericului — numeroasele și feluritele puncte de sprijin făcute din fier și așezate cu judecată acolo unde erau de urcat pante mai drepte, ca să nu mai vorbim de faptul că se gîndise să facă reazeme din fier pentru așezarea schelelor dinăuntru atunci cînd vor trebui făcute picturile sau mozaicurile; s-a văzut, de asemenea, că pusese țevile de apă în locurile mai puțin periculoase, unde stăteau acoperite sau descoperite, după cum era cazul; luminatoarele și feluritele deschideri erau rînduite astfel încît să taie vînturile, iar aburii și cutremurele să nu-i dăuneze clădirii; Filippo a arătat, așadar, cît de mult îi folosiseră studiile făcute în timpul atîtor ani petrecuți la Roma. Privind apoi ce făcuse el în ce privește muchiile, îmbrăcămintea, îmbinările și îmbucările dintre pietre, te cutremurau și te înfricoșau, gîndindu-te că o singură minte fusese în stare să facă o asemenea lucrare cum era cea înfăptuită de Filippo. Iscușința lui sporise însă într-atît, încît nu exista nici o lucrare, oricît de anevoiasă sau de grea, care, încăpînd pe mîna lui, să nu devină lesnicioasă și ușoară; și a arătat aceasta ori de cîte ori a fost vorba de ridicarea poverilor cu ajutorul contragreutăților și a scripeților, astfel ca un singur bou să poată trage tot atît cît, altfel, cu greu ar fi tras șase perechi. Între timp, construcția se ridicase la o asemenea înălțime încît pentru cineva care se afla sus, era deosebit de greu să ajungă jos, iar meșterii pierdeau o groază de vreme ducîndu-se să mănînce și să bea, pe lîngă faptul că-i supăra tare mult căldura din timpul zilei. De aceea, Filippo a luat măsuri să se deschidă în cupolă birturi înzestrate cu bucătării, vînzîndu-se tot acolo și vinul, așa că nimeni nu mai părăsea lucrul decît seara, ceea ce a fost spre ușurarea muncitorilor și spre marele folos al construcției. Atît de multă îndrăzneală prinsese Filippo văzînd cît de bine merge lucrarea și în ce fericit chip izbutește în toate, încît nu-și mai

crucă nici o osteneală, mergînd el însuși la cuptoarele unde se ardeau cărămizile, voind să vadă pămîntul și să-l frămînte, iar cînd acestea erau gata arse, voia să le aleagă singur, cu cea mai mare grijă. Pietrele le cerceta ca să fie tari și să nu aibă nici o crăpătură, iar pentru tăierea și îmbinarea lor dădea pietrarilor modele făcute din lemn și din ceară sau chiar din gullii și tot astfel făcea și cu piesele de fier lucrate de fierari. A născocit agrafe și crampoane și a adus mari foloase arhitecturii, care, numai datorită lui, fără îndoială, a ajuns la acea desăvîrșire pe care n-o avusese niciodată în Toscana. În anul 1423, pe cînd orașul Florența trăia în fericire și veselie, Filippo a fost ales ⁴² — de către cartierul San Giovanni — drept delegat al său în Signorie, pentru lunile mai și iunie, o dată cu Lapo Niccolini, ales gonfalonier al justiției ⁴³ de către cartierul Santa Croce; iar dacă în condica priorilor ⁴⁴ se află trecut sub numele de Filippo *di ser Brunellesco Lippi*, nimeni n-are de ce să se mire, căci bunicului său i s-a spus da Lippo și nu de'Lapi, cum s-ar fi convenit: lucru ce se vede limpede în numita condică a priorilor și oricine a văzut-o sau cunoaște obiceiul acelor vremuri știe că la fel s-a mai întîmplat și în nenumărate alte rînduri. Atît în aceasta cît și în alte magistraturi pe care le-a mai avut în orașul său, Filippo a dat întotdeauna dovadă de o foarte adîncă judecată.

Văzînd că cele două bolți se apropie de deschiderea circulară, de la care urma să se înceapă construcția lanternei, Filippo (deși făcuse, atît la Roma cît și la Florența, mai multe modele de lemn și de pămînt, pe care nu le arătase) trebuia să se hotărască pe care din ele avea să-l pună pînă la urmă în lucru. De aceea, plănuiind să înceapă construirea galeriei înconjurătoare, a făcut în acest scop felurite desene, rămase — după moartea sa — la eforie, dar pierdute astăzi din lipsa de grijă a slujbașilor de acolo. În zilele noastre, pentru a se termina galeria, s-a construit o parte din ea, pe una din cele opt fețe, dar fiindcă nu se potrivea cu stilul construcției, a fost dată jos, lucrarea intrerupîndu-se, după sfatul lui Michelagnolo ⁴⁵.

Filippo a făcut, cu mîna sa, și un model pentru o lanternă cu opt fețe ⁴⁶, lucrat la scară, după măsurile cu polei, și socotit drept deosebit de frumos, datorită orna-

mentației sale, variată și plină de inventivitate. Din scara ce urca spre globul din vîrf făcuse un lucru dumnezeiesc, dar, fiindcă astupase intrarea cu o bucățică de lemn, nimeni — în afară de el — nu aflase cum te poți urca pînă acolo. Și cu toate că fusese lăudat pentru aceasta, doborînd pizma și obrăznicia multora, Filippo nu i-a putut împiedica pe toți maeștrii ⁴⁷ care se aflau în Florența ca — după ce au văzut acest model — să nu se apuce să facă și ei altele, în felurite chipuri: pînă cînd și o femeie din familia Gaddi ⁴⁸ a îndrăznit să concureze împotriva modelului făcut de Filippo. El însă își bătea joc, nici mai mult, nici mai puțin, de îndrăzneala celorlalți, iar numeroșilor prieteni care-l sfătuiau să nu arate modelul său celorlalți artiști, pentru ca aceștia să nu-l copieze, le răspundea că nu există decît un singur model bun, celelalte fiind doar niște fleacuri.

Cîțiva alți maeștri folosiseră în modelele lor părți întregi din modelul lui Filippo, care, văzînd ce se întîmplă, spunea: viitorul model pe care-l va face cutare, va fi întocmai ca al meu. Era copleșit cu laude de toți dar, neputînd fi văzută scara ce ducea către globul din vîrf, mulți socoteau că modelul ar avea lipsuri. Cu toate acestea, eforii au hotărît să-i încredințeze și această lucrare, cu obligația de a le arăta scara; Filippo a ridicat atunci de pe model bucățica de lemn aflată în partea de jos și le-a arătat un pilastru gol pe dinăuntru — astăzi se prezintă întocmai ca o sarbacană goală — avînd într-o parte un fel de canal cu niște scări ca de șa, făcute din bronz, pe care, punînd picioarele unul cîte unul, se poate urca. Fiindcă bătrînețea nu i-a dat vreme să-și vadă lanterna terminată, a lăsat prin testament ca ea să fie zidită așa cum arată modelul și cum a lăsat el și în scris; altfel, susținea el, construcția se va prăbuși, căci bolta, fiind în arc de cerc, avea nevoie să fie încărcată cu o mare greutate pentru a deveni mai trainică. N-a apucat să vadă lanterna sfîrșită înainte de moartea sa, ci numai înălțată de cîțiva coți. S-a îngrijit să se termine aproape toate bucățile de marmură de care era nevoie, iar la vederea lor lumea rămînea uimită, întrebîndu-se cum de-i trecea oare prin gînd să pună atîta greutate peste cupolă. De altfel, mulți oameni destoinici socoteau că aceasta nici n-are să reziste, pîrîndu-li-se un mare noroc că o putuse înălța pînă

acolo iar încărcarea ei cu atîta greutate, o cutezanță în fața lui Dumnezeu. Filippo rîdea, ca de obicei, de toate acestea și, pregătindu-și toate mașinăriile și toate sculele care urmau să slujească la zidirea cupolei, n-a socotit niciodată drept pierdere de vreme faptul de a preîntîmpina și de a face față tuturor amănuntelor, pînă la a împiedica, de pildă, ciocnirea plăcilor de marmură la colțuri, în timpul transportării lor în sus, sau pînă la zidirea tuturor arcelor de la tabernacole pe un eșafodaj de lemn; cît pentru rest, după cum am spus, a lăsat și sfaturi scrise, și modele. Construcția mărțurisește singură cît este de frumoasă; înălțimea ei⁴⁹, de la pămînt și pînă la linia de jos a lanternei este de o sută cincizeci și patru de coți, iar a lanternei de treizeci și șase de coți; globul de aramă⁵⁰ are patru coți, iar crucea opt: în totul, două sute doi coți: se poate spune, fără putință de tăgadă, că cei vechi n-au atins niciodată în construcțiile lor o asemenea înălțime și nici n-au trecut printr-o primejdie atît de cumplită, voind să înfrunte cerul, așa cum pare într-adevăr să-l înfrunte această cupolă, cînd o vezi ridicîndu-se la o înălțime atît de mare, încît munții din jurul orașului par tot așa de înalți ca și ea. Și e drept că și cerul o pizmăiește pare-se, căci trăsnetele se abat tot timpul asupra ei. În vreme ce lucra la această operă, Filippo a ridicat numeroase alte construcții, despre care vom vorbi, pe rînd, mai jos. Pentru familia de'Pazzi a executat, cu mîna lui, modelul sălii de consiliu a călugărilor din mănăstirea Santa Croce din Florența, lucrare deosebit de frumoasă⁵¹ iar pentru familia de'Busini⁵², modelul unei case de locuit, în stare să cuprindă două familii; tot lui i se datorește modelul pentru palatul și *loggia* degl'Innocenti⁵³, a cărei boltă a fost ridicată fără armătură, manieră în care se lucrează, astăzi, pretutindeni.

Fusese începută, în această vreme, biserica San Lorenzo⁵⁴ din Florența, pe cheltuiala enoriașilor, care încredințaseră conducerea acestor lucrări parohului, acesta avînd pretenția că se pricepe, întrucît își omora vremea cu arhitectura. Se și începuse construcția pilaștrilor, din cărămidă, cînd Giovanni di Bicci de'Medici, care le făgăduise enoriașilor și parohului să ridice pe cheltuiala sa o capelă și sacristia, îl pofti într-o dimineață la inasă pe Filippo și, între multe altele, aduse vorba și despre

începerea bisericii San Lorenzo, întrebându-l ce părere are. Rugat fiind de Giovanni, Filippo s-a văzut nevoit să-și spună părerea și — ca să nu ascundă adevărul — a criticat lucrarea în multe privințe, dînd vina pe faptul că era condusă de un om care se pricepea poate mai mult la literatură decît la construcțiile de acest fel. Întrebat atunci de Giovanni dacă nu se putea face ceva mai bun și mai frumos, Filippo a răspuns: « Fără îndoială că da, și mă mir de domnia voastră, care, ca fruntaș al orașului, nu puneți la bătaie cîteva mii de scuzi pentru a ridica o biserică potrivită întru totul și cu locul unde se află așezată și cu atîția nobili ce au drept de îngropăciune în ea; aceștia, de altfel, văzîndu-vă făcînd începutul, vă vor urma pilda și vor face tot ce le stă în putință ca să-și ridice capelele; și asta mai cu seamă pentru că altă amintire nu rămîne în urma noastră, în afara zidurilor, care — sute și mii de ani — aduc mărturie despre cei ce le-au înălțat ».

Însuflețit de vorbele lui Filippo, Giovanni s-a hotărît să facă pe cheltuiala sa, atît sacristia și capela cea mare cît și întregul corp al bisericii, cu toate că n-au sărit să-l ajute decît vreo șapte familii, celelalte neavînd cu ce; aceste familii au fost următoarele: Rondinelli, Ginori, Dalla Stufa, Neroni, Ciai, Marignolli, Martelli și Marco di Luca, ale căror capele urmau să fie așezate în transeptul bisericii.

Întîi a fost ridicată sacristia, iar apoi, încetul cu încetul, restul bisericii. Aceasta fiind destul de lungă, s-a putut găsi loc, mai tîrziu, și pentru capelele altor cetățeni, enoriași ai parohiei și aceștia. Nu se terminase de aco- perit sacristia cînd Giovanni de' Medici⁵⁵ a părăsit lumea aceasta⁵⁶, rămînînd după el fiul său, Cosimo; acesta avînd un suflet mai bun decît tatăl său și plăcîndu-și să lase nenumărate amintiri în urma sa, a terminat sacristia⁵⁷, care a fost prima lucrare construită de el și — fiindcă i-a adus o mare mulțumire — a continuat să ridice clădiri într-una, pînă la moartea sa. Cît despre construcția bisericii San Lorenzo, Cosimo o urmărea cu neostenită înflăcărare și, în vreme ce se pregătea un lucru, cerea terminarea altuia. De altfel, fiindcă își pusese la inimă această lucrare, stătea aproape tot timpul acolo și numai prin grija sa a terminat Filippo sacristia ale cărei stucuri au fost făcute de Donato, 348

ca și ornamentele de piatră din jurul deschiderilor și porților de bronz. Cosimo a cerut ca mormîntul tatălui său, Giovanni, să fie ridicat în mijlocul sacristiei, acolo undeși pun preoții veșmintele, dedesubtul unei mari plăci de marmură, susținută de patru stâlpi; în același loc, a pus să se facă morminte deosebite pentru femeile și bărbații din neamul său, într-una din cele două odăițe ce se află de o parte și de alta a altarului sacristiei, a făcut într-un colț o fîntînă și un spălător pentru mîini⁵⁸; se vede, în sfîrșit, că în această clădire orice lucru a fost făcut cu multă judecată.

Giovanni și ceilalți⁵⁹ hotărîseră să construiască corul în mijlocul bisericii, dedesubtul amvonului; după dorința lui Filippo, Cosimo l-a mutat însă, căci, lărgind capela cea mare, care nu avea la început decît o fîridă mică, corul s-a putut construi acolo, unde se află și astăzi; o dată sfîrșite aceste lucrări, mai rămăseseră de făcut cupola din mijloc și restul bisericii, dar și una și alta au fost ridicate numai după moartea lui Filippo.

Biserica aceasta are o lungime de o sută patruzeci și patru de coți, și nu puține lucruri sînt greșite la ea; dintre toate însă, cea mai de seamă greșală este aceea de a nu fi așezat coloanele naosului pe un reazem la fel de înalt ca cel de la baza pilaștrilor de pe scări, din care pricină, la vederea pilaștrilor, mai scurți decît coloanele, întreaga construcție pare să șchiopăteze: de toate acestea sînt însă vinovați numai cei rămași după Filippo, care — fiindcă i pizmuiau faima și fiindcă pe cînd trăia el înfățișaseră și ei cîteva modele, de care Filippo își bătuse joc în unele sonete, s-au răzbunat pe el după ce a murit, nu numai în această construcție, dar în toate cele care au rămas să fie lucrute de ei. De pe urma lui a mai rămas modelul și o parte din clădirea locuinței preoților de la San Lorenzo, unde construise o galerie acoperită, lungă de o sută patruzeci și patru de coți.

În timp ce se lucra la această construcție, Cosimo de'Medici a voit să-și înalțe un palat și, împărtășindu-i lui Filippo dorința sa, acesta, lăsînd la o parte orice altă lucrare, i-a făcut modelul acestui palat, pe care voia să-l așeze în fața bisericii San Lorenzo, singur în întreaga piață. Geniul lui Filippo își luase atîta avînt încît Cosimo, părăindu-se construcția prea mare și prea arătoasă, a

renunțat s-o mai ridice — și asta mai mult ca să nu dea naștere la pizmă decît ca să nu cheltuiască.

În timp ce lucra la model, Filippo obișnuia să spună că-i era recunoscător soartei de a-i fi dat prilejul să construiască o casă așa cum dorea el de atîția ani și de a fi găsit și omul care să vrea și să poată s-o ridice. Aflînd apoi de hotărîrea lui Cosimo, care n-a voit să pună în lucru un asemenea palat, Filippo, de necaz și-a rupt desenele în mii de bucăți. După ce a ridicat însă palatul după planurile altuia⁶⁰, Cosimo s-a căit mult de a nu fi urmat planul lui Filippo: tot Cosimo obișnuia să spună că niciodată nu avusese prilejul să stea de vorbă cu un om mai înțelept și mai avîntat decît Filippo. Pentru nobila familie degli Scolari, Filippo a lucrat modelul preaciudatului templu degli Angeli; acesta a rămas însă neterminat, așa cum se vede și astăzi, florentinii cheltuind pentru alte nevoi de-ale orașului banii ce se aflau depuși, în acest scop, la Muntele de pietate. Lui *messer* Luca Pitti, Filippo i-a construit la Ruciano, dincolo de poarta San Niccolò, un palat măreț⁶¹ și bogat, care nu-l ajunge însă nici pe departe pe acela pe care l-a început tot pentru *messer* Luca Pitti, dar pe care nu l-a dus decît pînă la al doilea rînd de ferestre, și ale cărui dimensiuni și măreție fac din el cea mai frumoasă operă de arhitectură toscană ce s-a văzut vreodată. Ușile duble au o înălțime de șaisprezece coți și o lățime de opt; ferestrele — atît cele de jos cît și cele de la primul cat — sînt aidoma ușilor; bolțile sînt duble și întreaga clădire e atît de fermecătoare încît nici nu se poate închipui o operă de arhitectură mai frumoasă și mai plină de măreție. Constructorul acestui palat a fost arhitectul florentin Luca Fancelli⁶², care a mai executat, după planurile lui Filippo, și numeroase alte construcții, iar după cele ale lui Leon Battista Alberti a ridicat capela cea mare din biserica della Nunziata din Florența, pentru Lodovico Gonzaga, care-l și adusese de la Mantova, unde a construit numeroase clădiri, s-a însurat, a trăit și a murit, lăsînd o seamă de urmași pe care îi cheamă i Luchi, după numele său, pînă în ziua de azi. Nu de mulți ani, palatul a fost cumpărat de preastrălucita doamnă Leonora di Toledo, ducesă a Florenței, după sfatul soțului său, preastrălucitul *signor* duce

Cosimo; dîndu-i mai multă lărgime în jur, ea a făcut aici o grădină uriașă, care se întinde și pe cîmpie și pe deal și pe munte, și pe care a plantat-o cu tot felul de pomi și arbori de pădure, boschete încîntătoare și ierburi de tot felul, verzi în orice vreme, ca să nu mai vorbesc de izvoare, fîntîni, conducte, eleștee, dumbrăvi și alte nenumărate lucruri vrednice într-adevăr de un principe mărinimos, dar pe care le voi trece totuși sub tăcere, întrucît celui care nu le vede îi e cu neputință să-și închipuie cît sînt de frumoase. Ducei Cosimo nu se putea — cei drept — să-i cadă în mină nimic altceva mai vrednic de forța și măreția sa sufletească, palatul pîrînd să fi fost construit de *messer Luca Pitti*, după planurile lui Brunellesco, anume pentru înălțimea sa prea ilustră. Din pricina încurcăturilor avute cu statul, *messer Luca* a lăsat palatul neterminat, iar urmașii săi — neavînd cu ce să-l sfîrșească și ca să nu-l lase a cădea în paragină — au fost mulțumiți să-i fie pe placul doamnei ducese care — cît a trăit — a cheltuit într-una, deși nu îndeajuns pentru a putea nădăjdui să-l vadă terminat prea curînd. E adevărat însă că, după cîte am auzit, avea de gînd să cheltuiască, dacă trăia, patruzeci de mii de ducăți într-un singur an, pentru a-l vedea, dacă nu terminat, cel puțin adus cît mai aproape de sfîrșit. Și fiindcă modelul lui Filippo nu s-a mai găsit, înălțimea sa a dat lui Bartolommeo Ammannati, sculptor și arhitect de valoare, să facă un altul; după care model se lucrează astăzi, făcîndu-se chiar și o mare parte din curtea interioară, într-o manieră rustică, asemenea celei a fațadei. Și-i drept că cine ia aminte la măreția acestei opere, rămîne uimit, neînțelegînd cum de a putut înfăptui geniul lui Filippo o atît de uriașă clădire, cu adevărat măreață, nu numai prin înfățișarea ei exterioară, ci și prin împărțirea tuturor încăperilor. Las de o parte verea, care e minunată, și acel adevărat amfiteatru pe care îl formează colinele din jurul palatului, pînă spre ziduri; voind să spun totul, ar însemna, după cum am mai arătat, să mă lungesc prea mult, iar cine n-a văzut palatul n-ar putea niciodată să-și închipuie cît de mult depășește el în desăvîrșire orice altă clădire regească. Întorcîndu-ne însă la Filippo, voi spune că faima și renumele său crescuseră într-atît, încît trimiteau după

el, de la mari depărtări, toți cei ce aveau de gînd să construiască ceva și doreau să aibă desene și modele făcute de mîna unui om atît de talentat, folosind, în acest scop, prietenii și mijloacele cele mai hotărîtoare. Așa, de pildă, marchizul de Mantova — printre alții — dorind să lucreze cu Filippo, a scris Signoriei din Florența, depunînd mari stăruințe, iar aceasta i l-a trimis; în anul 1445, Filippo a făcut cîteva desene pentru digurile de pe Pad, ca și pentru alte lucrări, după dorința acestui principe, care l-a copleșit cu laudele, obișnuind să spună că Florența era tot atît de vrednică să l-aibă pe Filippo cetățean, pe cît era și acesta vrednic să aibă drept patrie un atît de nobil și de frumos oraș. Predicile dintr-un post al Paștelui fuseseră ținute în biserica Santo Spirito din Florența de către *maestro* Francesco Zoppo, mult îndrăgit de către poporul florentin pe vremea aceea; cu acest prilej, el atrăsese în mod deosebit luarea-aminte asupra mănăstirii și școlii pentru călugării tineri, dar mai ales asupra bisericii care arseese chiar în zilele acelea⁶³: din această pricină, căpeteniile cartierului, anume Lorenzo Ridolfi, Bartolommeo Corbinelli, Neri di Gino Capponi și Goro di Stagio Dati, împreună cu numeroși alți cetățeni, au căpătat dezlegare din partea Signoriei de a reface biserica Santo Spirito, numindu-l ca administrator al lucrării pe Stoldo Frescobaldi. Acesta, iubind din tot sufletul biserica cea veche (a cărei capelă, ca și altarul cel mare, fuseseră ridicate de familia sa), nu și-a cruțat nici o osteneală; ba chiar, de la bun început și înainte de a se fi căpătat banii — potrivit cu ceea ce trebuia să dea fiecare familie ce se afla în posesia unui mormînt sau a unei capele — a cheltuit din buzunarul său mai multe mii de scuzi, care i-au fost însă înapoiati. Făcîndu-se deci sfat cu privire la construcție, i s-a cerut lui Filippo să facă un model care să cuprindă toate acele lucruri frumoase și de folos, pe care se cade să le aibă un templu creștin; în cel privește, Filippo s-a trudit cît a putut ca să întoarcă planul bisericii cu jumătate de cerc, dorind ca piața să ajungă pînă lîngă Arno, pentru ca toți cei ce trec pe aici, venind din Genova, de pe coastă, din Lunigiana, din Pisa sau din Lucca, să poată vedea măreția acestei construcții; cum însă unii — ca să nuși vadă casele dărîmate —

n-au fost de această părere, dorința lui Filippo n-a avut nici o urmă. A făcut deci modelul bisericii și al locuinței călugărilor, precum se văd și astăzi.

Filippo era glumeț din fire și dădea răspunsuri foarte ascuțite; așa cum s-a întâmplat atunci când a vrut să-l ia peste picior pe Lorenzo Ghiberti, care își cum-părăse la Monte Morello o moșioară numită Lepriano, dar, văzînd că veniturile erau de două ori mai mici decît cheltuielile, s-a înfuriat și a vîndut-o. Fiind în-trebat care este cel mai bun lucru pe care l-a făcut Lorenzo și, gîndindu-se poate la dușmănia pe care i-o purta acesta, Filippo a răspuns: «Vînzarea moșiei Lepriano!»

În cele din urmă, fiind foarte bătrîn — adică avînd șazeci și nouă de ani — a plecat spre o viață mai bună, la 16 aprilie 1446, după ce se trudise să săvîrșească toate acele opere care l-au făcut să se bucure de un nume slăvit pe pămînt și de un loc de odihnă în ceruri.

A avut și un ucenic de felul lui din Borgo a Buggia-no, căruia i s-a zis il Buggiano⁶⁴ și care a făcut spălă-torul din sacristia bisericii Santa Reparata, împodobiindu-l cu cîțiva copii care aruncă apă; a făcut de asemenea, din marmură și după natură, bustul maestrului său, bust care a fost așezat — după moartea acestuia — în biserica Santa Maria del Fiore, lîngă ușa din dreapta, cum intri în biserică; tot aici se află și epitaful de mai jos⁶⁵, pus de către poporul florentin, spre a-l cinsti după moarte, așa cum și el — cît a trăit — și-a cinstit patria sa:

D. S.

QUANTUM PHILIPPUS ARCHITECTUS ARTE DAEDALEA VALUERIT, CUM HUIUS CELEBERRIMI TEMPLI MIRA TESTUDO, TUM PLURES ALIAE DIVINO INGENIO AB EO ADINVENTAE MACHINAE DOCUMENTO ESSE POSSUNT. QUAPROPTER OB EXIMIAS SUI ANIMI DOTES, SINGULARES QUE VIRTUTES, XV KAL. MAJAS ANNO MCCCEXLVI JUS B. M. CORPUS IN HAC HUMO SUP- POSITA GRATA PATRIA SEPELIRI JUSSIT.

¹ Născut la Florența, în 1377, într-o epocă în care sculptura mergea mîna în mîna cu arhitectura, Filippo Brunelleschi își începe activitatea artistică învățînd sculptura — pe care nu o practică decît puțină vreme —

după care se dedică cu totul arhitecturii, adevărata sa pasiune. Opera sa de căpetenie, în această privință — rămîne, fără îndoială, construcția cupolei bisericii Santa Maria del Fiore din Florența.

² Vezi povestea a V-a, ziua a VI-a din Boccaccio, *Decameronul*, București, ESPLA, 1957.

³ Se numea Giuliana di Giovanni di messer Giuliano degli Spini.

⁴ Astăzi biserica San Gaetano. Se află peste drum de palatul familiei Antinori.

⁵ Acest bunic se numea Cambio.

⁶ E de observat că la fel au început numeroși alți artiști din Renașterea, ca — de pildă — Lorenzo Ghiberti, Antonio și Piero del Pollaiuolo, Verrocchio etc.

⁷ Există încă, în Domul din Pistoia, așezate de o parte și de alta a altarului.

⁸ A fost distrusă, în secolul al XIX-lea, o dată cu întregul Mercato Vecchio (Piața Veche).

⁹ E vorba de vila familiei Medici, de la Petraia, la poalele muntelui Morello și în apropiere de Castello. Turnul de care vorbește Vasari există încă.

¹⁰ Lucrările de aici (astăzi Palazzo Vecchio) nu mai pot fi identificate.

¹¹ E vorba de cancelariile unui anumit magistrat, avînd atribuții de ordin financiar.

¹² A fost distrusă în 1431, cu prilejul unui incendiu.

¹³ Unul din marii savanți ai secolului al XV-lea italian (1397—1482) și unul din propovăduitorii sfericității pămîntului. Prieten cu Cristofor Columb, care a folosit o hartă desenată de Toscanelli. Fînd însă mai tînăr decît Brunelleschi, e greu de crezut că acesta i-ar fi putut fi elev.

¹⁴ În sensul că nu avea studii temeinice.

¹⁵ Există încă în capela Bardi din biserica Santa Croce (Florența).

¹⁶ Se află acolo, în capela Gondi.

¹⁷ Am arătat în notele la « Viața » lui Lorenzo Ghiberti că Donatello, fiind prea tînăr, nu a luat parte la concursul organizat pentru execuția porților baptisteriului San Giovanni. Am arătat, de asemenea, că panoul de probă executat de Brunelleschi se află — împreună cu cel al lui Ghiberti — la Muzeul Național din Florența.

¹⁸ Este dovedit cu documente că Brunelleschi a stat la Roma — cu unele întreruperi — între 1403 și 1417.

¹⁹ Pare să fie o greșeală de tipar. A revenit la Florența în 1417. Începutul alineatului următor (în același an) dovedește și el același lucru.

²⁰ În 1417.

²¹ Prin tambur se înțelege, în arhitectură, acea porțiune de cilindru gol care se află între cupolă și zidurile din jurul unui spațiu boltit.

²² Documentele arată că Donatello nu numai că trecuse prin Orvieto, dar și lucrase pentru Domul de acolo, în metal aurit, o statuie a Sfîntului Ioan Botezătorul (comandată în 1423).

²³ Se află încă în Domul din Cortona și este de origine romană.

²⁴ E vorba de o farsă pe care Brunelleschi, Donatello și alții i-au făcut-o lemnarului Grasso (de fapt Manetto Ammannatini).

Este povestită și într-una din nuvelele lui Antonio Manetti care a scris și o « Viață » a lui Brunelleschi, din ea culegînd Vasari o bună parte din informațiile sale cu privire la marele arhitect al Renașterii.

²⁵ Brunelleschi nu a fost elevul lui Ghiberti.

²⁶ Mai exact, 19 mai 1417, cînd a primit 10 florini drept răsplată pentru lucrările și desenele în legătură cu cupola.

²⁷ Afirmatie neconfirmată de documentele epocii, care arată că Brunelleschi se afla la Florența atît în 1418 cît și în 1419.

²⁸ La adunarea aceasta, care a avut loc în martie 1420, au luat parte între alții: Giuliano d'Arrigo, supranumit Pesello, Donatello și Nanni d'Antonio di Banco.

²⁹ Probabil în aprilie 1420.

³⁰ Anecdota circula și în legătură cu Cristofor Columb.

³¹ Memoriul acesta este redat și de Antonio Manetti în biografia lui Brunelleschi, de care am mai amintit. Se mai află și într-una din condicile breslei postăvarilor din Florența.

³² Astăzi se numește capela Capponi, dar cupola lui Brunelleschi a fost distrusă în 1736. Agheazmatarul s-a pierdut și el.

³³ Capela Ridolfi și, împreună cu ea, cupola lui Brunelleschi au fost distruse în 1709.

³⁴ Contractul încheiat la 24 aprilie 1420 prevede construcția întregii cupole, fără nici una din limitele indicate de Vasari (doisprezece coți) sau Manetti (paisprezece coți).

³⁵ La 24 aprilie 1420. A mai existat, de altfel, și un al treilea, numit Battista d'Antonio. Tot atunci, fuseseră numiți, de asemenea, și locuitorii lor.

³⁶ Inexact. Modelul îl făcuse încă din 1419, fiindu-i plătit la 11 iulie și 12 august, același an (iar nu la 3 octombrie, cum va spune Vasari, mai jos).

³⁷ Este vorba de Bartolommeo di Francesco, tâmplar, care l-a ajutat într-adevăr pe Filippo la execuția modelului.

³⁸ Oficial, cel puțin, diferența de plată s-a explicat prin aceea că în vreme ce Ghiberti executase modelul întregii cupole, Brunelleschi completase doar un model mai vechi.

³⁹ Vasari amestecă datele. Îndepărtarea definitivă a lui Ghiberti nu a avut loc decît în 1436, iar numirea lui Brunelleschi în postul de conducător pe viață al lucrărilor s-a făcut la 12 aprilie 1443.

⁴⁰ Această leafă permanentă nu a primit-o decît începînd din decembrie 1445. În 1426 a primit, într-adevăr, o sută de florini, dar numai pentru anul acela.

⁴¹ Era de meserie tâmplar și lucra la construcția Domului florentin. În 1423 lucra doar la cupolă.

⁴² Alegerea lui Brunelleschi în consiliul Signoriei a avut loc în 1425.

⁴³ Cel mai înalt magistrat al Republicii florentine, conducătorul guvernului (Signoria).

⁴⁴ Registrul în care erau înscrîși priorii (înalti magistrați — 6 la număr — aleși din două în două luni, cîte unul de fiecare cartier al Florenței). Vasari uită să spună însă că, în 1434, Brunelleschi a fost închis, la cererea conducătorilor breslei măștrilor, pentru neplata taxelor cuvenite breslei, fiind eliberat numai la intervenția eforilor de la Santa Maria del Fiore.

⁴⁵ Care spusese că ar semăna cu o colivie pentru greieri.

⁴⁶ Modelul de lemn păstrat în muzeul Domului din Florența nu aparține lui Brunelleschi, fiind executat după moartea sa.

⁴⁷ Au mai executat modele: Lorenzo Ghiberti, Domenico Stagnoia, Antonio Manetti, Filippo *di ser* Brunellesco și Bruno *di ser* Lapo Mazzei. A învins Filippo, așa cum arată un document din 31 decembrie 1436.

⁴⁸ Nu este amintită de nici un document al vremii.

49 Înălțimea cupolei, împreună cu lanterna (care are șaisprezece metri) măsoară o sută șapte metri. Lanterna nu a fost însă definitiv terminată decât în 1461, la cincisprezece ani după moartea lui Filippo.

50 Primul a fost făcut de Andrea del Verrocchio și s-a menținut pînă în 1601, cînd s-a prăbușit, fiind lovit de un trăsnet. În anul următor, a fost așezat un altul, ceva mai mare.

51 Este vorba, de fapt, de splendida capelă dei Pazzi, adevărat giuvaer de arhitectură brunelleschiană, începută în 1430 și terminată după moartea lui Filippo. Ușa de aici este făcută de Giuliano da Maiano, iar la împodobirea ei au colaborat Desiderio da Settignano și Luca della Robbia.

52 În stăpînirea acesteia se afla palatul Bardi, din *via dei Benci*, care nu era însă construit după desenele lui Brunelleschi.

53 Începută, în 1419, de către Brunelleschi, care părăsește însă conducerea lucrării în 1422, spre a se dedica numai construcției cupolei.

54 Noua clădire — care o înlocuia pe cea veche, datînd din anul 393 — a fost începută în 1419, de către alți arhitecți. Brunelleschi nu a fost chemat decât în 1421 și a început construcția sacristiei și a capelelor alăturate, care au fost însă terminate, abia după moartea sa, de către Antonio Manetti.

55 Tatăl vestitului Cosimo de'Medici (cel bătrîn) și străbunul lui Lorenzo il Magnifico.

56 În 1428. Erau terminate, atunci, sacristia și două capele.

57 Era terminată de tatăl său. A construit, pe cheltuiala sa, corpul bisericii și capela cea mare.

58 A fost executat de Andrea del Verrocchio.

59 Este vorba de capii celorlalte șapte familii.

60 Palatul Medici, apoi dei Riccardi ridicat după planurile lui Michelozzo Michelozzi, elev al lui Brunelleschi.

61 Vestitul palat Pitti, început către 1440 și terminat, în forma de astăzi, abia în secolul al XVIII-lea.

62 Amintit și în « Viața » lui Leon Battista Alberti. S-a născut în anul 1430. Cosimo de'Medici i l-a trimis ducelui de Mantova, care-i ceruse un arhitect, iar Luca a rămas aici mai bine de treizeci de ani. Între 1491 și 1494 este conducătorul lucrărilor de la Santa Maria del Fiore. Moare în 1495.

63 Vechea biserică Santo Spirito a ars în 1471 — deci după moartea lui Brunelleschi — imprimînd astfel un ritm mai viu: lucrărilor de construcție a noii biserici, începute de același arhitect — în 1428 — și continuate — după moartea sa — de Antonio Manetti și, mai tîrziu, de Giovanni di Domenico de Gaiole.

64 Este vorba de Andrea di Lazzaro Cavalcanti, născut la Borgo a Buggiano în 1412 și mort în 1462. A fost adoptat de Brunelleschi la care venise ca ucenic, în 1417. Lucrările sale de arhitectură sînt însă doar palide reflexe ale strălucirii geniului brunelleschian.

65 Lui Dumnezeu mîntuitorul.

Cît a prețuit arhitectul Filippo în arta lui Daedalus (adică a arhitecturii — n. tr.) o pot mărturisi nu numai minunata boltă a acestui templu, vestici și multe alte lucrări, născocite de el cu o minte dumnezeiască. De aceea, pentru alesele însușiri ale sufletului său, ca și pentru rarele sale virtuți, patria — înclinînduse cu recunoștință — a voit ca trupul acestuia — care a binemeritat — să fie îngropat în acest pămînt, la 15 aprilie 1446. (În limba latină, în original).

DONATO

SCULPTOR FLORENTIN

Donato, căruia ai săi i-au spus Donatello și care și-a iscălit astfel și unele din operele sale¹, s-a născut la Florența în anul 1383. S-a dăruit artei desenului și a fost nu numai un sculptor deosebit de înzestrat și un minunat artist statuar, dar a lucrat și în stuc, a fost foarte priceput în perspectivă și s-a bucurat de multă prețuire ca arhitect, operele sale vădind atîta grație, atîta frumusețe și un desen atît de desăvîrșit, încît au fost socotite drept egale cu cele mai de seamă opere ale vechilor greci și romani, mai presus de cele ale oricărui alt artist. Din această pricină — și pe bună dreptate — este socotit drept cel dintîi care a știut să lucreze așa cum trebuie scenele în basorelief², executîndu-le cu atîta pricepere, ușurință și stăpînire a meșteșugului încît se vede că le-a înțeles pe deplin și că le-a dat o frumusețe mai mult decît obișnuită: de aceea nici un artist de prin părțile noastre nu l-a întrecut, iar acum nu există nici măcar unul care să-i poată sta alături.

Încă din copilărie, Donatello a fost crescut în casa lui Ruberto Martelli, iar pentru frumoasele lui însușiri și pentru stăruința arătată în deprinderea artei, a meritat să fie iubit nu numai de acesta, dar și de întreaga sa nobilă familie. În tinerețe, a făcut multe lucruri, de care — fiind numeroase — nu s-a prea ținut socoală. Dar ceea ce i-a adus faimă — și i-a adus-o prin ceea ce înfățișa — a fost o Bunăvestire³, în piatră de granit, așezată pe altarul capelei de'Calvanti, din

biserica Santa Croce din Florența, în care operă a vădit atîta ușurință și talent, încît nu se poate cere mai mult nici ca desen, nici ca pricepere, nici ca sculptură și nici ca experiență.

În aceeași biserică, a lucrat cu multă trudă un crucifix din lemn ⁴, pe care, sfîrșindu-l și părăindu-se a fi făcut un lucru nemaivăzut, i l-a arătat lui Filippo *di ser* Brunellesco, prietenul său cel mai bun, pentru a-i cunoaște părerea; Filippo însă, care — după ceea ce auzise de la Donato — se aștepta să vadă ceva mult mai bun, a prins a zîmbi, de cum l-a văzut, într-un anumit fel. Băgînd asta de seamă, Donato l-a rugat, în numele prieteniei lor, să-i spună ce părere are: de aceea, Filippo — care nu știa prea multe — i-a răspuns că i se pare a fi așezat pe cruce un țăran și nu un trup asemenea celui al lui Isus Cristos, deosebit de gingaș, fiind, întru totul, cel mai desăvîrșit om ce s-a născut vreodată.

Simțîndu-se înțepat, și încă mai adînc decît se aștepta el — și tocmai de cel de la care nădăjduia să audă laude — Donato a răspuns: — Dacă a face ar fi tot atît de ușor cu a judeca, atunci Cristosul meu ți-ar părea Cristos și nu țăran; de aceea, ia o bucată de lemn și încearcă să faci și tu unul. Fără a mai lungi vorba, Filippo s-a înapoiat acasă, unde, neștiut de nimeni, s-a apucat să facă un crucifix și, căutînd să-l întrecă pe Donato, pentru a nu lovi în propria sa judecată, l-a adus, după multe luni, la cea mai înaltă desăvîrșire. După care, într-o dimineață, l-a poftit pe Donato să mănînce împreună cu el, ceea ce Donato a primit; astfel, mergînd împreună spre casa lui Filippo și ajungînd în Mercato Vecchio, Filippo a făcut unele cumpărături și dîndu-i-le lui Donato, i-a spus: «Dute cu lucrurile astea acasă și așteaptă-mă, căci vin și eu nu mai decît». Intrînd în casă, Donato a văzut într-una din odăile de jos crucifixul lui Filippo, așezat într-o lumină deosebit de favorabilă: oprindu-se și privindu-l, l-a găsit atît de desăvîrșit, încît, recunoscîndu-se învins și plin încă de uimire — aproape ca scos din minți — a desfăcut mîinile care țineau coșul; așa că ouăle, brînză și celelalte lucruri au căzut jos, spărgîndu-se și stricîndu-se toate. Și în vreme ce el stătea ca năuc, minunîndu-se, a sosit și Filippo, care i-a spus rîzînd: «Ce ai de gînd, Donato? Ce-o să mai mîncăm acum, 358

după ce ai răsturnat totul? — În ce mă privește, răs-punse Donato, mi-am primit porția pe ziua de azi: dacă vrei, ia-ți-o și tu pe-a ta; dar gata: ție ție e dat să faci Cristoși, iar mie țărani ».

În biserica San Giovanni, din același oraș, Donato a făcut mormîntul papii Giovanni Coscia⁵, cel scos din pontificat de către Conciliul din Costanza; mormîntul îi fusese comandat de către Cosimo de' Medici, cel mai bun prieten al numitului Coscia.

În aceeași biserică și în fața acestei opere se află, lucrată în lemn, de mîna lui Donato, o Sfîntă Maria Magdalena⁶, care se pocăiește, foarte frumoasă și foarte bine executată, slăbită de posturi și cumpătare. Tot înăuntrul acestei biserici — deasupra ușii sacristiei celei vechi — a executat ornamentația pentru orgă⁷, cu acele personaje care, cînd le privești, îți par că sînt cu adevărat vii și că se mișcă. Iată de ce, despre Donato se poate spune că a lucrat cu mintea tot atît cît și cu mîinile, căci în vreme ce multe din lucrările care par frumoase în încăperile în care au fost executate, apar cu totul altfel și fac o impresie tocmai contrară celei de pînă atunci de îndată ce sînt scoase din atelier și așezate în alt loc, în altă lumină sau la altă înălțime; el își executa statuile în așa chip, încît în încăperea în care lucra, ele nu lăsau să se vadă nici jumătate din frumusețea pe care o vedeau în locurile unde erau așezate. În sacristia nouă, din aceeași biserică, a desenat atît copiii care țin ghirlandele din jurul frizei cît și personajele care au fost lucrate în vitraliul ferestrei rotunde⁸ de sub cupolă, adică acela care înfățișează încoronarea Fecioarei; desenul acesta întrece atît de mult desenele celorlalte vitralii, încît îți dai seama de asta fără nici o greutate.

În biserica San Michele in Orto⁹ a lucrat, din marmură, pentru breasla măcelarilor, statuia Sfîntului Petru, a cărei figură, după cum încă se poate vedea, vădește multă înțelepciune și frumusețe.

Pentru breasla armurierilor a executat o statuie a Sfîntului Gheorghe, înfățișîndu-l înarmat și plin de viață; figura lui vădește frumusețea tinereții, îndrăzneală, pricepere în mînuirea armelor și o vioiciune plină de înfricoșătoare mîndrie, încît s-ar spune că personajul vrea să se miște, acolo, în piatră. Și sigur e că în nici

una din statuile executate în vremea noastră nu s'a văzut încă atîta viață și atîta însuflețire în marmură, cîtă au pus în această statuie — prin mîna lui Donato — natura și arta.

Pentru fațada campanilei de la Santa Maria del Fiore a executat, din marmură, patru statui¹⁰, înalte de cinci coți, cele două din mijloc fiind făcute după natură: una îl înfățișează pe Francesco Soderini tînăr, iar cealaltă pe Giovanni di Barduccio Cherichini, căruia i se spune astăzi *Il Zuccone*; statuia aceasta se bucură de cea mai mare prețuire, socotită fiind drept cea mai frumoasă lucrare executată vreodată de Donato; acesta, cînd voia să jure și să fie crezut, avea obiceiul să spună: «Pe încrederea ce o am în *Zuccone* al meu!» Tot el, cînd lucra la aceeași statuie, îi spunea, în timp ce se uita la ea: «Vorbește, hai, vorbește o dată, dar ar boala-n tine!»

Pentru Signoria din Florența a făcut un grup statuar turnat în bronz, care a fost așezat în piață, sub una din arcele *loggiei*, și o înfățișează pe Iudita, tăindui capul lui Holofern¹¹; operă de mare frumusețe și măiestrie, iar cel care va privi cu băgare de seamă simplitatea ieșită din comun a veșmîntului și a înfățișării Iuditei, va descoperi, fără greutate, pe lîngă sufletul mare al acestei femei și sprijinul pe care îl dă Dumnezeu; după cum, din înfățișarea lui Holofern, va înțelege și că e copleșit de vin și de somn și că membrele sale — din care viața pare a fugi, făcînd loc morții — se vădesc a fi reci și pline de moleșală. Grupul a fost lucrat de Donato cu deosebită grijă: la turnare, bronzul s'a arătat subțire și de foarte bună calitate, iar după turnare grupul a fost atît de bine șlefuit, încît, privindu-l, te cuprinde o adevărată uimire.

În curtea palatului Signoriei se află un David nud, tot din bronz¹², în mărime naturală; și a fost înfățișat de îndată ce i'a retezat capul lui Goliat; își sprijină unul din picioare pe trupul acestuia, iar în mîna dreaptă ține o spadă; statuia aceasta e atît de naturală, prin vioiciunea și gingașa ei frumusețe, că artiștilor li se pare cu neputință ca ea să nu fi fost modelată pe viu.

În prima curte a palatului Medici se află opt medalioane de marmură¹³, înfățișînd camee antice și rever-

suri de medalii, precum și câteva reliefuri deosebit de frumoase; toate acestea sînt încastrate în friza dintre ferestre și arhitrava de deasupra arcelor *loggii*.

Tot în palatul Medici se mai află câteva Madone¹⁴ lucrate în basorelief, în marmură sau bronz, precum și alte cît se poate de frumoase opere, tot din marmură, într-un relief foarte plat.

Era atît de mare dragostea pe care o avea Cosimo pentru talentul lui Donato încît îi comanda lucrări peste lucrări; iar Donato, la rîndu-i, nutrea atîta iubire pentru Cosimo încît, la cel mai mic semn al acestuia, înțelegea tot ce dorea acesta și-i făcea întotdeauna pe plac. Se spune că un negustor genovez i-ar fi comandat lui Donato, prin mijlocirea lui Cosimo, un bust de bronz, în mărime naturală, cît mai frumos și cît mai ușor, întrucît trebuia dus la mare depărtare. Cînd lucrarea a fost gata, negustorul a vrut s-o plătească, dar, părăindu-se că Donato avea de gînd să ceară prea mult, a lăsat hotărîrea prețului pe seama lui Cosimo; acesta a dus bustul pe terasa palatului și — ca să se vadă mai bine — l-a așezat între crenelurile dinspre stradă. Văzînd Cosimo cît de departe de cererea lui Donato se afla negustorul și dorind să împace lucrurile, s-a întors către negustor și i-a spus că dă prea puțin. Acesta, părăindu-se că i se cere prea mult, a răspuns că Donato a lucrat la bust o lună sau poate puțin mai mult — cîștigînd astfel mai bine de o jumătate de florin pe zi. Atunci Donato, socotindu-se din caleafară de jignit, s-a întors plin de mînie către negustor și i-a spus că poate să distrugă într-o sutime de ceas truda și cîștigul de pe un an întreg; izbind apoi bustul, l-a făcut să se rostogolească în stradă, unde s-a spart în nenumărate bucăți; în care timp, i-a mai spus negustorului că se vedea cît de colo că era obișnuit să tocmească fasole, nu statui. Căindu-se acesta a voit să-i dea de două ori mai mult, numai să-i facă bustul din nou; Donato însă, neținînd seama nici de făgăduielile lui și nici de rugămințile lui Cosimo, n-a mai vrut cu nici un preț să îl facă.

În casa familiei Martelli, se află multe opere din bronz sau din marmură; dintre acestea, un David înalt de trei coți¹⁵ și numeroase alte lucrări sînt făcute de mîna lui Donato și dăruite, cu multă mărinimie, în amin-

tirea recunoștinței și dragostei ce purta acestei familii; mai presus de orice stă însă un Sfânt Ioan ¹⁶, înalt de trei coți, lucrat din marmură și terminat de către Donato, aflat astăzi în casa urmașilor lui Ruberto Martelli, care a lăsat cu limbă de moarte ca această operă să nu poată fi nici amanetată, nici vîndută și nici dăruită, decît în împrejurări deosebit de nenorocite, rămînînd mărturie și dovadă atît a iubirii arătată lor de către Donato cît și a aceleia arătată de ei lui, pentru măiestria sa, căpătată prin ocrotirea și înlesnirile avute din partea familiei lor.

A mai făcut încă — și l-a trimis la Napoli — un mormînt din marmură ¹⁷ pentru un arhiepiscop: se află, astăzi, în biserica Sant'Angelo di Seggio di Nido și cuprinde trei statui, pe capetele cărora se sprijină sarcofagul mortului; pe sarcofag se află, lucrată în basorelief, o scenă atît de frumoasă, încît merită oricît de mari laude.

În mica localitate Prato a lucrat amvonul de marmură ¹⁸ pe care este înfățișată credincioșilor cingătoarea Sfintei Fecioare; de jur împrejurul acestuia a sculptat un dans de copii uimitor de frumoși, încît nici aici nu se poate spune că n-a vădit tot atîta desăvîrșire artistică ca și în celelalte lucrări ale sale.

Cam tot în această vreme, auzind Signoria din Veneția de faima lui, a trimis după el și i-a dat să facă — în orașul Padova — un monument în amintirea lui Gattamelata ¹⁹; Donato a primit și s-a dus bucuros acolo, unde a făcut, din bronz, statuia ecvestră ce se află în piața Sant'Antonio; calul pare să freamăte și să sforăie, iar pe chipul călărețului a întipărit cu o mare artă atît deosebita lui îndrăzneală cît și viași mîndrie. Donato s-a arătat de-a dreptul uimitor în ce privește turnarea — atît ca dimensiune cît și ca frumusețe — putînd sta alături, ca mișcare, desen, artă, proporție și iscusință, de orice artist din antichitate, pentru că i-a uimit nu numai pe cei ce au văzut monumentul atunci, ci și pe cei care-l văd astăzi. Iată de ce au încercat padovanii să-l facă, pe orice cale, concetățean de-al lor și să-l oprească printre ei, măgulindu-l în fel și chip; iar pentru al face să mai zăbovească, i-au dat să lucreze, în biserica de'Fratelli Minori, pe predela altarului cel mare, scene din viața Sfîntului Anton 362

din Padova²⁰; a lucrat scenele acestea în basorelief și cu atîta pricepere, încît chiar și cei mai buni cunoscători ai acestei arte se simt cuprinși de mirare și de uimire. Tot aici, pe partea din față a altarului, le-a sculptat în chip desăvîrșit pe cele două Marii, care plîng pe Cristos mort. În palatul unuia din conții Capodilista a lucrat, din lemn, scheletul unui cal²¹, care se poate vedea încă și astăzi, lipsindu-i numai gîtul; bucățile de lemn au fost îmbinate cu atîta grijă, încît oricine privește această lucrare își poate da seama de noutatea ideilor care veneau în minte și de măreția spiritului său.

Socotit la Padova drept o adevărată minune și lăudat de orice om priceput, s-a hotărît să se înapoieze la Florența²², spunînd că, dacă ar mai rămîne acolo, ar uita tot ce știe, fiind prea mult lăudat de toată lumea, și că se înapoiază bucuros în patria sa, unde — fiind criticat tot timpul și simțind astfel nevoia de a mai învăța — își va putea, din pricina aceasta, spori și gloria. Înapoindu-se în Toscana, a executat — în biserica parohială din Montepulciano — un mormînt de marmură²³ împodobit cu o foarte frumoasă sculptură; iar în sacristia bisericii San Lorenzo din Florența a lucrat, împreună cu Andrea Verrocchio, un spălător pentru mîini²⁴ tot din marmură; a mai făcut, de asemenea, cîteva busturi și cîteva capete pline de vioiciune pentru casa lui Lorenzo della Stufa²⁵.

Plecînd apoi din Florența, s-a dus la Roma²⁶, pentru a încerca să imite lucrările celor vechi cît mai mult cu putință și, în vreme ce studia, a executat din piatră un tabernacol înfățișînd taina împărtășaniei, aflat astăzi în biserica San Pietro²⁷.

Înapoindu-se la Florența și trecînd prin Siena²⁸, a primit să facă o ușă de bronz pentru baptisteriul San Giovanni; după ce a făcut însă modelul din lemn și a terminat aproape toate formele de ceară — așteptînd numai turnarea — a sosit acolo Bernardetto²⁹ di mona Papera, giuvaergiu florentin și prieten de-al său, care, întorcîndu-se de la Roma, s-a priceput atît de bine să întoarcă lucrurile încît — fie pentru nevoi de-ale sale, fie poate din alte pricini — l-a luat pe Donato la Florența, așa că lucrarea aceasta a rămas nu numai neterminată, dar nici măcar începută. Doar

în clădirea Domului din acel oraș a rămas, făcut de mîna lui Donato, un Sfînt Ioan Botezătorul, lucrat în bronz, căruia îi lipsește însă brațul drept, de la cot în jos: se spune că Donato a făcut astfel, fiindcă nu i se plătiseră toți banii. Reîntorcîndu-se deci la Florența, a lucrat, pentru Cosimo de Medici, stucurile sacristiei din San Lorenzo³⁰; e vorba de patru meda-lioane, parte pictate, parte în basorelief, așezate pe pietrele de sprijin ale bolții, și înfățișîndu-i pe cei patru evangheliști; în același loc a făcut și două ușițe de bronz, lucrate în basorelief, deosebit de frumoase, înfățișînd pe ele feluriți apostoli, martiri și duhovnici; în sfîrșit, tot acolo, într-o firidă de deasupra ușitelor, i-a făcut pe Sfinții Lorenzo și Ștefan, iar în altă firidă, pe Sfinții Cosma și Damian.

Înăuntrul bisericii a lucrat în stuc patru sfinți³¹, înalți de cîte cinci coți fiecare, vădînd o bună stăpînire a meșteșugului, precum și amvoanele de bronz³², înfă-țișînd pe ele patimile lui Cristos; îmbătrînînd, Donato nu a putut termina această operă, cu totul deosebită ca desen, forță, invenție și bogăție de personaje și de clădiri: ea a fost dusă la bun sfîrșit de elevul său, Bertoldo³³.

Deasupra ușii bisericii Santa Croce se vede și astăzi un Sfînt Ludovic³⁴ din bronz, înalt de cinci coți, făcut de mîna lui Donato; aducîndu-i-se învinuirea că sfîntul are înfățișarea unui om prost și că e cea mai puțin izbutită lucrare a sa, Donato a răspuns că nu l-a făcut astfel fără nici un temei, și că Ludovic a fost cu adevărat prost cînd și-a lăsat regatul³⁵, pentru a se călugări.

Donato a lucrat din bronz și bustul soției lui Cosimo de' Medici³⁶, așezat astăzi în încăperea în care și păstrează veșmintele ducele Cosimo, laolaltă cu multe alte lucrări din bronz sau din marmură, făcute de mîna lui Donato.

Tot ducele Cosimo mai are și un foarte frumos — ba chiar miraculos — crucifix³⁷, executat în bronz tot de Donato, pe care îl păstrează în camera sa de lucru, unde se mai găsesc nenumărate antichități rare și me-dalii nespuse de frumoase.

În aceeași garderobă se află și un basorelief de bronz înfățișînd patimile Mîntuitorului, cu un mare număr

de personaje; de asemenea, se mai află acolo încă o răstignire tot din bronz.

În locuința urmașilor lui Iacopo Capponi se află, lucrată în semirelief, o Sfântă Fecioară de marmură³⁸, socotită a fi un lucru deosebit de frumos. *Messer Antonio de' Nobili*, fostul vistiernic al Înălțimii Sale, avea și el în casă un basorelief din marmură³⁹, lucrat de mîna lui Donato și înfățișînd bustul Sfintei Fecioare — lucrare atît de frumoasă, încît numitul *messer Antonio* o prețuia cît întreaga sa avere.

În casa lui Giovan Battista d'Agnol Doni, gentilom florentin, se află un Mercur de bronz⁴⁰, înalt de un cot și jumătate, lucrat de mîna lui Donato și îmbrăcat în veșminte oarecum ciudate; este însă cu adevărat frumos și tot atît de rar ca și celelalte lucrări ce împodobesc acea preafrumoasă casă.

Bartolommeo Gondi, despre care s-a mai vorbit în «Viața» lui Giotto, are o Sfântă Fecioară⁴¹ în semirelief, lucrată de Donato cu atîta dragoste și rîvnă, încît nu-i cu putință să găsești ceva mai bun și nici să-ți închipui cîtă măiestrie a arătat Donato în pieptănătura capului și în ușoarele veșminte cu care este îmbrăcată Fecioara. *Messer Lelio Torelli*⁴² prim-magistrat și secretar al ducelui⁴³ — tot atît de destoinic jurisconsult pe cît de mare iubitor al tuturor științelor, artelor și îndeletnicirilor vrednice de cinste — are și el o Madonă⁴⁴ lucrată în marmură de mîna aceluiași Donato; cine ar vrea însă să-i istorisească întreaga viață și să se oprească asupra tuturor operelor pe care le-a lucrat, ar face o poveste prea lungă și nu acesta e scopul urmărit scriind viețile artiștilor noștri; în cel privește, Donato s-a îndeletnicit nu numai cu lucrurile de seamă, despre care am vorbit, dar nu s-a dat în lături nici de la cele mai mici lucrări de artă, sculptînd blazoane de familie⁴⁵, pe sobe sau pe fațadele locuințelor cetățenilor; un asemenea preafrumos blazon poate fi văzut în casa familiei de'Sommai, care se află peste drum de brutăria della Vacca.

Se spune că Simone, fratele lui Donato⁴⁶, avînd de făcut mormîntul papii Martin al V-lea, l-a chemat pe Donato să vadă lucrarea înainte de a trece la turnarea ei; ducînduse la Roma, Donato a nimerit acolo tocmai cînd sosise și împăratul Sigismondo⁴⁷ ca să

fie încoronat de papa Eugeniu al IV-lea⁴⁸; de aceea, a trebuit ca, împreună cu fratele său, să organizeze întreaga ceremonie, câștigându-și și aici faimă și cinste deplină.

În garderoba lui *signor* Guidobaldo, duce de Urbino, se află, de asemenea, un bust foarte frumos⁴⁹, din marmură, lucrat tot de mîna lui Donato, și se crede că le-ar fi dăruit strămoșilor ducelui de către Giuliano de' Medici, pe cînd se afla la această curte, bogată în oameni de talent.

Acesta a fost Donato și atît de minunat s-a arătat în orice lucrare, încît se poate spune că prin iscusința, prin judecata și prin cunoștințele sale, a fost unul dintre primii artiști care au dat strălucire artei sculpturii și desenului în timpurile noastre și merită cu atît mai multă cinste cu cît pe vremea în care a lucrat el nu se cunoșteau dintre lucrările celor vechi decît coloanele, sarcofagele și arcurile de triumf, celelalte fiind încă îngropate sub pămînt. El e cel care i-a insuflat lui Cosimo dorința de a aduce la Florența toate antichitățile care erau și se află încă în palatul de' Medici și pe care Donato le-a reparat pe toate cu mîna sa. Era foarte darnic, drăgăstos și binevoitor, iar de prieteni se îngrijea mai mult decît de sine însuși; nu a prețuit niciodată banii, ținându-i într-un coș agățat de tavan cu o funie, din care fiecare lucrător sau prieten își lua cît îi trebuia, fără să-i spună nici o vorbă. Și-a petrecut bătrînețea cu bine și în veselie; istovit de vîrstă și nemaiputînd lucra, a trebuit să fie ajutat de Cosimo și de mulți alți prieteni. Se spune că la moartea sa, Cosimo l-a lăsat în grija fiului său Piero, iar acesta, îndeplinind cu sfințenie voința tatălui său, i-a dăruit o moșie în Cafaggiuolo, din al cărui venit putea să trăiască fără nici o grijă. Donato s-a bucurat nespus, părăindu-se că astfel ar fi mai sigur că nu va muri de foame. N-a trecut însă mai mult de un an și, venind iarăși la Piero, i-a dat moșia înapoi — prin contract, în bună formă — spunînd că nu voia să-și piardă liniștea din pricina grijilor și supărărilor pe care i le făcea țăranul arendaș, bătîndu-l la cap la fiecare trei zile, ba fiindcă vîntul îi descoperise porumbarul, ba fiindcă vitele îi fuseseră luate de către comună pentru plata birului, ba fiindcă vijelia îi stricase recolta de struguri și de

fructe; lucruri de care era sătul și plictisit pînă peste cap, așa că mai curînd dorea să moară de foame decît să mai fie nevoit a se gîndi la ele.

A rîs Piero de naivitatea lui Donato și, ca să-l scape de asemenea necazuri, după ce a primit înapoi moșia, așa cum dorea Donato, i-a asigurat, prin banca sa, o sumă care-i aducea același venit, dacă nu chiar mai mult, dar în bani peșin, plătindu-i-se suma ce i se cuvenea, săptămînal. Donato a fost cît se poate de mulțumit și a trăit vesel și fără griji tot restul vieții sale, rămînînd un credincios prieten și slujitor al familiei de' Medici; ajuns însă la vîrsta de optzeci și trei de ani și paralizînd, n-a mai putut lucra nimic și stătea numai în pat, într-o biată căsuță pe care o avea în *via del Corso* ⁵⁰, alături de călugărițele de la San Niccolò, unde, înrăutățindu-i-se sănătatea pe fiecare zi și tot pîndu-se încetul cu încetul, a murit în ziua de 13 decembrie 1466 ⁵¹, fiind îngropat în biserica San Lorenzo, lîngă mormîntul lui Cosimo, precum singur ceruse, pentru ca trupul său mort să stea lîngă al acestuia, alături de care fusese, toată viața, cu sufletul.

Moartea lui Donato i-a îndurerat peste măsură de mult pe concetățenii săi, pe artiști și pe toți cei care-l cunoscuseră în timpul vieții. De aceea, spre a-l cinsti după moarte mai mult decît o făcuseră cît trăise, l-au înmormîntat cu mare pompă în numita biserică, de față fiind toți pictorii, arhitecții, sculptorii, giuvaergii și aproape întregul popor al acestui oraș; spre lauda lui s-au compus, vreme îndelungată după aceasta, tot felul de versuri, în numeroase limbi.

Înainte de moarte, aflîndu-se el bolnav, au venit să-l vadă cîteva din rudele sale și, după ce l-au salutat, precum e obiceiul, și l-au îmbărbătat, i-au spus că era de datoria lui să le lase o sfoară de moșie pe care o avea în Prato și că — deși era mică și aducea un venit neînsemnat — îl rugau stăruitor acest lucru. Auzind despre ce era vorba, Donato — însuflețit ca întotdeauna numai de gînduri bune — le-a spus: «Nu vă pot face pe plac, dragii mei, căci vreau, și așa mi se pare și drept, ca moșioara să-o las țăranului care a lucrat-o și a trudit pe ea, iar nu vouă, care, fără să fi avut, în legătură cu ea, nici o altă grijă în afară de aceea de a o căpăta, vreți să vă las numai fiindcă ați venit să mă

vedeți; duceți-vă și Dumnezeu să vă binecuvînteze! » Adevărul este că nici nu trebuie să te porți altfel cu asemenea rubedenii, care nu-și arată dragostea decît atunci cînd e vorba de vreun folos sau cînd trag nădejde de așa ceva. Chemîndu-l deci pe notar, Donato i-a lăsat moșioara muncitorului care trusesse fără răgaz pentru ea și care, cu toate necazurile sale, îl ajutase mai mult decît rubedeniile acelea.

Lucrările de artă lăsa lăsat elevilor săi, printre care se numără: Bertoldo⁵², sculptor florentin, care l-a imitat îndeajuns, după cum se poate vedea dintr-un foarte frumos bronz, înfățișînd o luptă între mai mulți călăreți: lucrarea se află astăzi în garderoba ducelui Cosimo; Nanni d'Antonio di Banco⁵³, mort înainte de Donato; Rossellino, Desiderio și Vellano da Padova⁵⁴; în sfîrșit după moartea sa, se poate spune că i-a fost, de asemenea, elev, oricine a vrut să lucreze în relief așa cum se cuvine.

A fost stăpîn pe desen și l-a făcut cu atîta destoinicie și cu atîta mîndrie, încît nu are egal în această privință. Portretul i-a fost pictat de Paolo Uccello, precum am și spus în « Viața » acestuia.

Au rămas în lume atîtea opere deale sale încît se poate spune, și pe bună dreptate, că nici un alt artist n-a lucrat mai mult decît el. Făcîndu-i plăcere orice lucrare, nu s-a dat în lături de la nici una, fără să-l intereseze dacă e mărunță sau de mare preț. Iar pentru sculptură, această trudă fără preget a lui Donato în tot felul de lucrări — statui, semireliefuri și basoreliefuri — a fost, fără îndoială, de un mare folos, căci, dacă în vremurile frumoase ale vechilor greci și romani au fost numeroși artiști care au dus sculptura la desăvîrșire, în vremea noastră, el singur — și numele sale opere — au adus-o din nou la o neasemuită desăvîrșire. Iată de ce artiștii sînt datori să înțeleagă că măreția artei începe o dată cu el, mai mult decît cu oricare altul născut în vremea noastră, căci el nu numai că a ușurat greutățile artei prin faptul că a lăsat atîtea opere care să slujească drept model, dar a adăugat totodată invenția, desenul, stăpînirea meșteșugului, judecata și tot ceea ce trebuie sau se poate aștepta de la un geniu dumnezeiesc. Donato era un om hotărît și mîndru și-și executa lucrările cu multă ușur

rință, roadele trecînd întotdeauna cu mult peste făgăduieli.

Toate lucrările sale, și îndeosebi amvoanele de bronz de la San Lorenzo, i-au rămas elevului său Bertoldo, care le-a șlefuit — în cea mai mare parte — și le-a adus în starea în care se văd și astăzi în pomenita biserică.

¹ Din declarațiile făcute de el însuși către autoritățile fiscale din acea vreme, reiese că se numea Donato di Niccolò di Betto Bardi. În aceleași declarații, ca an al nașterii este artătat o dată anul 1382, altă dată anul 1386, iar ultima dată anul 1387. A murit la 13 decembrie 1466.

² Este primul artist care a înțeles să dea basoreliefului un aspect pictural.

³ Este cunoscută *Bunăvestire*, aflată încă și astăzi în biserica Santa Croce din Florența. Se crede că ar fi fost lucrată în anul 1425.

⁴ Datează din anii 1415—1420 și se află în capela Bardi din biserica Santa Croce.

Cu privire la prietenia dintre Donatello și Brunelleschi, se va vedea și «Viața» acestuia din urmă.

⁵ Este vorba de papa Ioan al XXII-lea, mort în 1419. Mormîntul a fost lucrat în anii 1426—1427, lui Donatello aparținîndu-i numai chipul papii, restul fiind executat de Michelozzo și Pagno di Lapo Portigiani.

⁶ Există încă și este o lucrare de un puternic realism. A fost executată în perioada de maturitate artistică a genialului sculptor florentin.

⁷ A fost comandată în 1433 și a terminat-o în 1440. Înfățișează un dans de copii, plin de viață și nestăvilit avînt. Se află astăzi în Muzeul Domului din Florența.

⁸ Donatello a prezentat desenul în 1434, întrecîndu-l pe Lorenzo Ghiberti, care prezentase și el unul. Vitraliul se află și astăzi la locul său. Copiii, care țin ghirlandele, sînt lucați de Giuliano da Maiano, nu de Donatello.

⁹ În mod obișnuit se spune Or San Michele. Se știe că, pe peretele dinafară al acestei biserici, fiecare breaslă își avea — într-o fridă — statuia sfîntului pe care și-l alesese drept patron. Donatello a executat aici patru statui, înfățișîndu-i pe Sfinții: Petru, Marcu, Gheorghe și Ludovic. Brunelleschi nu a avut nimic de a face cu aceste statui. Unii cercetători cred că statuia Sfîntului Petru nu i-ar aparține lui Donatello, ci lui Nanni di Banco. Originalul statuiei Sfîntului Gheorghe se află astăzi în Muzeul Național din Florența, în frida de la Or San Michele fiind așezată doar o copie. Este una din cele mai prețioase capodopere ale secolului al XV-lea italian, laudele aduse de Vasari fiind pe deplin îndreptățite.

¹⁰ În realitate, numai trei: Sfîntul Ioan Botezătorul (semnată Donatello); regele David sau *Il Zuccone* — adică pleșuvul — (semnată *Opus Donatelli* — opera lui Donatello) și profetul Ieremia (semnată

tot *Opus Donatelli*). Cea de-a patra nuvi aparține lui Donatello; a fost începută de Bernardo Ciuffagni și terminată de Nanni di Bartolo — zis și Il Rosso — care mai executase și alte lucrări pentru Domul din Florența.

¹¹ Grupul acesta se află astăzi pe scara Palatului Vechi (Palazzo Vecchio) și se crede că ar fi fost executat în jurul anului 1456, în ultima perioadă a activității lui Donato.

¹² Astăzi se află în Muzeul Național din Florența. După stilul în care este executat, se crede că ar data din jurul anului 1430.

¹³ Există încă, dar sînt lucrute de cîțiva elevi de-ai săi.

¹⁴ Statui care se găsesc, astăzi, prin diferite muzee din Europa.

¹⁵ Se află încă în casa Martelli, din Florența, și este neterminat.

¹⁶ Se află actualmente în Muzeul Național din Florența. Atît statuia neterminată, înfățișîndul pe David, cît și aceea a Sfîntului Ioan, au fost lucrute, după cît se pare, către 1430.

¹⁷ Este vorba de monumentul funerar al cardinalului Rinaldo Braccacci, mort în 1427. Ajutat de Michelozzo și Pagno di Lapo Portigiani, Donatello a lucrat această operă la Pisa (între 1427 și 1429) trimițînd-o apoi la Napoli.

¹⁸ I-a fost comandat în anul 1434 și l-a terminat către 1438, fiind ajutat de Michelozzo.

¹⁹ În realitate se numea Erasmo da Narni, Gattamelata fiindu-i doar porecla. Monumentul nu i-a fost comandat lui Donatello de către Signoria Venețiană — cum spune Vasari — ci de către fiul ilustrului condotier, în anul 1444. A fost terminat în anul 1453 și a costat 1650 ducăți de aur. Este iscălit: *Opus Donatelli Florentini* (Opera florentinului Donatello) și reprezintă una din capodoperele artei universale.

²⁰ Au fost executate de Donatello — ajutat de elevii săi — între 1446 și 1450 și fac parte din altarul cel mare al bisericii del Santo din Padova. Tot de Donatello este lucrat, în aceeași, biserică și crucifixul de bronz de pe altar.

²¹ Există încă, dar nu a fost făcut de Donatello. Datează din anul 1466.

²² Donatello a stat la Padova din anul 1444 pînă în 1453.

²³ Este vorba de monumentul funerar al lui Bartolommeo Aragazzi și i aparține lui Michelozzo. A fost început în 1427 și terminat după 1436. Astăzi, se află, desfăcut în bucăți, în Domul din Montepulciano.

²⁴ Opera lui Andrea del Verrocchio, singur. Vezi și « Viața » lui Filippo Brunelleschi, nota nr. 58.

²⁵ Nu se cunoaște soarta acestor lucrări.

²⁶ Fără a putea stabili timpul exact, se știe numai că Donatello a fost la Roma în cîteva rînduri. Cu precizie se poate spune că se afla acolo în anul 1433.

²⁷ Tabernacolul se află și astăzi în biserica Sfîntului Petru.

²⁸ Prin Siena a trecut de mai multe ori. Între 1426 și 1427 a lucrat placa de pe mormîntul lui Giovanni Pecci, episcop de Grosseto (aflată astăzi în Domul din Siena); în 1425 turnase în bronz reliefurile pentru cristelnița Domului, înfățișînd scene legate de moartea lui Ioan Botezătorul (între altele banchetul cu prilejul căruia Salomeea îi înfățișează lui Irod capul lui Ioan Botezătorul); în 1428, a executat, tot pentru cristelnița, patru copii (din care unul se află în Muzeul Național din Florența, doi la Siena, iar altul la Berlin) precum și cele două statui înfățișînd Credința și Speranța. Ușa de bronz a baptistei

riului San Giovanni a început-o în 1457 și a lăsat-o neterminată. În același an a executat și statuia Sfântului Ioan Botezătorul, de care vorbește Vasari mai jos.

²⁹ Benedetto.

³⁰ Donatello a lucrat aici atât între 1435 și 1443 cât și mai târziu, după ce s-a înapoiat de la Padova. Toate operele din sacristie, pomenite de Vasari, există încă.

³¹ Sau pierdut.

³² Sînt lucrate, majoritatea, de elevii lui Donatello, după desenele maestrului.

³³ S-a născut pe la 1420 și a murit în 1491. A fost elevul lui Donatello și maestrul lui Michelangelo. În operele sale a fost influențat atât de fostul său maestru cât și de Antonio Pollaiuolo.

³⁴ Se află în Muzeul bisericii Santa Croce.

³⁵ Ludovic al IX-lea, regele Franței (1215—1270) nu a renunțat nici odată la tron și nici nu s-a călugărit. A fost canonizat în 1297, probabil pentru cele două cruciade întreprinse de el și terminate fără nici un succes, cea de a doua pricinuindu-i și moartea (s-a îmbolnăvit de ciumă, după debarcarea pe coasta de nord a Africii, unde spera să-l convertească la creștinism pe regele de atunci al Tunisiei).

³⁶ S-a pierdut.

³⁷ Este vorba de un crucifix lucrat de Bertoldo și aflat astăzi în Muzeul Național din Florența. Celelalte lucrări de care vorbește Vasari sau pierdut.

³⁸ Astăzi pierdută.

³⁹ Pierdut.

⁴⁰ Este, de fapt, un Cupidon și se află la Muzeul Național din Florența.

⁴¹ Operă pierdută.

⁴² A colățonat pandectele lui Justinian.

⁴³ Cosimo de' Medici, despre care am mai vorbit.

⁴⁴ Astăzi pierdută.

⁴⁵ Nu s-a păstrat decît acela al familiei Martelli, în casa căreia a crescut Donatello.

⁴⁶ Aurarul și sculptorul Simone Chini nu era fratele, ci elevul lui Donatello. Placa de pe mormîntul papii Martin al V-lea (biserica San Giovanni in Laterano—Roma) îi aparține într-adevăr.

⁴⁷ Sigismund de Luxemburg, rege al Ungariei în 1387 și împărat al Germaniei, din 1411 pînă în 1417. Istoria îl socotește vinovat de moartea lui Jan Hus, reformator și întemeietor al bisericii naționale cehe, pe care l-a ars pe rug, în timpul Conciliului de la Constanza (1414), cu toate asigurările scrise pe care i le dăduse că nu i se va întîmpla nimic.

⁴⁸ Papă între 1431 și 1447. Împăratul Sigismund a fost încoronat de el în anul 1433. Aflîndu-se la Roma, în acea vreme, Donatello a executat și mormîntul lui Giovanni Crivelli, arhidiacon al Aquileei, în biserica Ara Coeli.

⁴⁹ Operă pierdută.

⁵⁰ Astăzi, *via* Ricasoli.

⁵¹ Dată exactă; condica morților din Florența arată același lucru.

⁵² Vezi nota nr. 33

⁵³ Vezi și « Viața » acestuia.

⁵⁴ Antonio Rossellino, Desiderio da Settignano și Vellano da Padova. Pentru primii doi, vezi « Viețile » lor și al treilea se numea, de fapt, Bartolommeo Bellano; s'a născut către 1430 și a murit către 1495. În 1461, lucra, împreună cu Donatello, la amvoanele de la San Lorenzo (Florența).

Între numeroșii elevi ai lui Donatello mai sînt cunoscuți: Giovanni da Pisa, Pagno di Lapo Portigiani, Agostino di Duccio, Simone Ferucci, Andrea dell'Aquila, Urbano da Cortona.



MICHELOZZO MICHELOZZI

MICHELOZZO MICHELOZZI

SCULPTOR ȘI ARHITECT FLORENTIN

În tinerețea sa Michelozzo¹ a studiat împreună, cu Donatello atît sculptura cît și desenul, și, oricîte greutăți a întîmpinat în cale, a mers înainte, lucrînd în pămînt, în ceară și în marmură în așa fel încît, în lucrările sale de mai tîrziu, a vădit întotdeauna și pricepere, dar și mare talent. Acolo însă unde s-a depășit atît pe sine cît și pe mulți alții a fost în arhitectură, fiind socotit, după Brunellesco, drept cel mai bine pregătit arhitect al vremurilor sale și cel mai priceput în împărțirea și rînduirea încăperilor palatelor, mănăstirilor și caselor de locuit, așa precum vom arăta la locul potrivit.

De aceste însușiri s-a folosit Donatello mulți ani², căci Michelozzo avea o îndelungă practică în lucrarea marmurii și în turnarea bronzurilor.

Deasupra ușii sacristiei din biserica de peste drum de San Giovanni, Michelozzo a sculptat un Sfînt Giovanni³, pe care l-a lucrat cu multă rîvnă și pentru care a cules destule laude.

Era atît de apropiat de Cosimo de'Medici încît acesta, cunoscîndu-i talentul, i-a dat să-i facă planul palatului de pe *via Larga*⁴, în colț, dincolo de San Giovanni; căci, după cum am spus, planul pe care îl făcuse Filippo *di ser* Brunellesco i se păruse lui Cosimo a fi prea bogat și prea măreț, deșteptînd mai curînd pizma concetățenilor săi, în loc să fie o podoabă pentru oraș, iar pentru el o locuință în care să se simtă bine; de aceea, plăcîndu-i acela pe care îl făcuse Mi-

chellozzo, i-a încredințat lui să ducă la bun sfârșit lucrarea, așa precum poate fi văzută încă și astăzi.

În anul 1433, fiind Cosimo trimis în exil, Michelozzo — care îl iubea din tot sufletul și i era deosebit de credincios — l-a întovărășit de bunăvoie la Veneția, și nînd să locuiască împreună cu el tot timpul cît a stat acesta acolo; în acest oraș, în afară de numeroase desene și planuri de clădiri particulare și publice, pe care le-a făcut pentru prietenii lui Cosimo, ca și pentru mulți alți gentilomi, a construit, din porunca și pe cheltuiala lui Cosimo, biblioteca mănăstirii San Giorgio Maggiore⁵, adăpost al călugărilor Neri di Santa Iustina; o dată cu terminarea zidăriei, a mobilelor, a băncilor și a celorlalte podoabe, au fost aduse în ea sumedenie de cărți, aceasta fiind singura îndeletnicire a lui Cosimo în timpul acelui exil, din care a fost rechemat în anul 1434, înapoindu-se în patrie aproape în triumf, aducîndu-l împreună cu el și pe Michelozzo.

Michelozzo se afla deci în Florența atunci cînd palatul Signoriei a început să amenințe cu prăbușirea⁶, întrucît începuseră să se strice nenumărate coloane, fie din pricina prea marii greutate pe care o susțineau, fie din pricina temeliei slabe și piezișe, fie — în sfârșit — din pricină că fuseseră înălțate din blocuri prost potrivite între ele și prost zidite; oricare ar fi fost însă pricina, lucrarea a fost dată în grija lui Michelozzo, care a primit bucuros această sarcină, ca unul care, în Veneția, aproape de San Barnaba, avusese de înlăturat o primejdie asemănătoare.

După sfatul lui Michelozzo, cei care conduceau pe atunci orașul au poruncit să se refacă galeriile curții interioare, de la arce în sus, și să se pună ferestre, asemenea celor pe care le făcuse el pentru Cosimo, în curtea interioară a palatului de' Medici; de asemenea, să se cioplească unele pietre din zid pentru a așeza pe ele crinii aceia de aur⁷ care se văd încă și astăzi: toate acestea, Michelozzo le-a făcut cu repeziciune, executînd în dreptul ferestrelor dinspre curtea interioară, și anume la al doilea cat, o mulțime de ferestre rotunde, deosebite de celelalte, obișnuite, pentru a lumina încăperile din interiorul clădirii, care se găsesc deasupra celor de la primul cat, acolo unde se află astăzi sala Celor două sute. Cel de al treilea cat, unde

locuiau membrii consiliului Signoriei și gonfalonierul, l-a împodobit și mai mult, construind mai multe încăperi așezate în șir, una lângă alta, pe partea dinspre San Pietro Scheraggio pentru membrii Signoriei, care dormeau pînă atunci laolaltă, într-o singură odaie; opt din aceste încăperi au fost făcute pentru membrii Signoriei, iar una, mai mare, pentru gonfalonier: și răspundeau toate într-un coridor, ale cărui ferestre dădeau spre curte. Deasupra, a ridicat un alt rînd de odăi încăpătoare, pentru personalul palatului. A făcut, de asemenea, odăi pentru slujitori, sufragii, trompeți, muzicanți, flautiști, heralzi și ușieri, precum și tot restul încăperilor pe care se cade să le aibă un asemenea palat. A întărit apoi, cu uriașe cingători de fier, turnul campanilei, ce crăpase din pricina greutateii acelei părți care se afla în gol, adică deasupra căpriorilor așezați înspre piață. În sfîrșit, chipul în care a reparat și a îmbunătățit acest palat i-a adus laudele întregului oraș și — în afară de alte răsplăți — a fost făcut membru în *Collegio*⁸, magistratură care se bucură în Florența de multă cinstire.

Fiindu-le dată lor biserica San Giorgio, călugării dominicani din Fiesole nu au stat în ea decît de la jumătatea lui iulie pînă la sfîrșitul lui ianuarie⁹, căci Cosimo de'Medici și fratele său Lorenzo au căpătat pentru ei, din partea papii Eugeniu, biserica și mănăstirea San Marco¹⁰, ocupată pînă atunci de călugării silvestrini, care au primit în schimb biserica San Giorgio; foarte evlavioși și legați de serviciul divin și de cult, călugării dominicani au hotărît să ridice mănăstirea San Marco din nou, mult mai bogată și mai măreță, potrivit desenelor și planurilor date de Michelozzo, care țineuse seama de toate îmbunătățirile pe care pomeniții călugări s-ar fi gîndit să le ceară. Începîndu-se lucrarea în anul 1437, a fost ridicată mai întîi partea de deasupra vechiului refectoriu al mănăstirii, în fața grajdurilor ducale, construite de ducele Lorenzo de'Medici; acolo, au fost zidite douăzeci de chilii, s-a pus acoperișul, iar în refectoriu s-au făcut toate lucrările de dulgherie, terminîndu-se totul în felul în care se vede și astăzi.

Mai tîrziu, cumpărînd, tot Cosimo, de la Congregația Sfîntului Duh, locul pe care se află astăzi corul, s-au

construit, sub supravegherea lui Michelozzo, capela, amvonul și corul, toată lucrarea fiind gata în anul 1439. După aceasta a fost ridicată biblioteca, lungă de optzeci de coți și largă de optsprezece — boltită în întregime — cu șaiszeci și patru de mese¹¹ din lemn de chiparos, pline cu cărți minunate. A fost terminat apoi dormitorul, dându-se forma unui pătrat; și, în cele din urmă, biserica și toate frumoasele încăperi ale acestei mănăstiri despre care se crede că ar fi cea mai bine gândită, cea mai frumoasă și cea mai plăcută din câte sînt în Italia, datorită talentului și rîvnii lui Michelozzo, care a terminat-o în întregime în anul 1452¹². Se spune că, pentru construirea ei, Cosimo ar fi cheltuit treizeci și șase de mii de ducăți, dîndu-le și călugărilor — pentru întreținere — câte trei sute șaiszeci și șase de ducăți în fiecare an, tot timpul cît a durat construcția.

Tot după planurile lui Michelozzo, Cosimo a mai făcut și noviciatul, ca și capela care-i poartă numele din biserica Santa Croce din Florența, precum și coridorul ce duce din biserică la sacristie, la noviciat și la scara dormitorului: frumusețea, comoditatea și ornamentația acestor lucrări nu s cu nimic mai prejos vreuniei din celelalte lucrări pe care cu adevărat Magnificul Cosimo de'Medici le-a poruncit sau a pus să fie ridicate sub conducerea lui Michelozzo; dintre toate lucrările, poarta făcută din granit, prin care se trece din biserică spre locurile mai sus arătate, a fost lăudată pe vremea aceea în chip deosebit, atît pentru noutatea sa cît și pentru minunatul său fronton, căci, pînă atunci, nu se prea obișnuia imitarea lucrărilor antice și frumoasa lor manieră, așa cum s-a făcut la această poartă¹³.

Tot după sfatul și planurile lui Michelozzo, Cosimo a construit și palatul de la Cafaggiuolo¹⁴ în Mugello, făcînd din el un fel de fortăreață — cu șanțuri de jur împrejur — și înzestrîndu-l cu moșii, drumuri, grădini, fîntîni înconjurate de tufșuri, pădurici și cîte altele, pe măsura unei case cu adevărat strălucite; la două mile depărtare de palat, într-un loc ce se chema il Bosco a'Frat¹⁵, a pus să se ridice, de asemenea — după sfaturile aceluiași Michelozzo — frumoasa mănăstire a călugărilor de'Zoccoli di San Francesco. O mulțime de alte îmbunătățiri au fost făcute — după cum se

poate încă vedea — și la Trebbio¹⁶. Și tot la depărtare de două mile de Florența, Michelozzo a mai înălțat și palatul de la Careggi¹⁷, lucrare bogată și plină de măreție, unde a adus apa cu ajutorul fântinii ce se vede încă și astăzi. Iar pentru Giovanni, fiul lui Cosimo de'Medici, tot Michelozzo a construit, la Fiesole¹⁸, un alt măreț și vrednic de cinste palat, punându-i temeliile în panta dealului, cu mare cheltuială, dar și cu mare folos, căci aici, în partea de jos, a făcut el bolți, pivnițe, grajduri, cămări și alte încăperi, frumoase și plăcute; deasupra, în afara odăilor, sălilor și altor încăperi obișnuite, a făcut câteva încăperi pentru cărți, iar alte câteva pentru muzică; cu prilejul acestei construcții, Michelozzo a arătat, în sfârșit, cât de bine se pricepea la arhitectură căci, pe lângă cele spuse pînă acum, clădirea, deși zidită în povîrnișul dealului, nu s-a clintit nici cît un fir de păr.

Terminînd acest palat, Michelozzo a ridicat ceva mai sus, aproape de vîrfurile muntelui și pe cheltuiala aceleiași duce, biserica și mănăstirea călugărilor di San Girolamo. Și tot de către Michelozzo au fost făcute și planurile și desenele spitalului construit prin grija lui Cosimo la Ierusalim¹⁹, pentru cei ce se duc acolo în pelerinaj, la mormîntul lui Cristos.

Aflînd că biserica Santa Maria degli Angeli²⁰, din Assisi, ducea lipsă de apă, pricinuind mari necazuri celor care, în fiecare an, de întîi august, veneau acolo pentru iertarea păcatelor, Cosimo l-a trimis pe Michelozzo, iar acesta a adus apa unui izvor, ce țîșnea din coasta muntelui, pînă la o fîntînă pe care a acoperit-o cu o foarte frumoasă și bogată *loggia*, sprijinită pe cîteva coloane purtînd blazonul lui Cosimo; și tot din porunca acestuia a mai făcut înăuntrul mănăstirii numeroase lucrări de mare folos.

Murind Cosimo, care îl iubise pe Michelozzo cum numai un prieten scump poate fi iubit, fiul său Piero l-a înălțat la San Miniato — pe munte — capela de marmură în care se află crucifixul²¹; în spatele acestei capele, în semicercul arcului, Michelozzo a sculptat în basorelief, șoimul cu diamantul înfățișînd blazonul lui Cosimo, operă cu adevărat minunată.

După aceste lucrări, plănuiind să îmbrace în marmură întreaga capelă della Nunziata din biserica de'Servi,

același Piero de' Medici a ținut ca Michelozzo, bătrîn acuma, să-și spună părerea în legătură cu aceasta, și pentru că îi prețuia nespus de mult talentul, dar și pentru că știa cît de credincios prieten și slujitor îi fusese acesta lui Cosimo, tatăl său. După sfatul lui Michelozzo, lucrarea i-a fost încredințată lui Pagno di Lapo Partigiani ²², sculptor din Fiesole, care a cules de pe urma ei multe laude, ca unul care a voit să cuprindă într-un spațiu restrîns cît mai multe lucruri. La Genova ²³, ca și în multe alte locuri, se află numeroase opere din marmură sau din bronz, care, după felul cum sînt lucrate, se recunosc a fi făcute de mîna lui Michelozzo. Am vorbit însă îndeajuns despre el; a murit în vîrstă de șaizeci și opt de ani ²⁴ și a fost îngropat în mormîntul familiei sale din biserica San Marco din Florența. Portretul său, făcut de mîna lui Fra Giovanni ²⁵, se află în sacristia din Santa Trinità, înfățișîndu-l pe Nicodemo, bătrînul cu glugă pe cap, care-l coboară pe Cristos de pe cruce.

¹ Sculptorul și arhitectul florentin Michelozzo s-a născut, pare-se, în anul 1396, ca fiu al lui Bartolommeo di Gherardo și a învățat meseria nu cu Donatello, cum spune Vasari, ci cu Lorenzo Ghiberti, pe care l-a ajutat apoi atît la execuția statuiei Sfîntului Matei, de la Or San Michele, cît și la ușile bisericii San Giovanni. Începînd din 1410 și pînă în 1447 (cu unele întreruperi însă) este gravorul tiparelor monetăriei din Florența. În operele sale arhitectonice se resimte într-o oarecare măsură influența lui Filippo Brunelleschi.

² Colaborarea lor a durat din 1425 pînă în 1438.

³ Originalul se află acum în Muzeul Național din Florența. Lucrarea nui aparține însă lui Michelozzo, ci lui Antonio Rossellino, care a executat-o în 1477, primind pentru ea douăzeci și cinci de florini de aur.

⁴ Început în 1444 și terminat în 1459, palatul familiei de' Medici (astăzi sediul prefecturii) a suferit, de-a lungul secolelor, diferite transformări. Rămîne totuși o pildă de ceea ce însemna un palat princiar în secolul al XV-lea.

⁵ Cosimo a stat în exil între 1433 și 1434, iar în acest timp Michelozzo nu se află nici el în Toscana. S-ar putea deci ca biblioteca — amintită nu numai de Vasari, ci și de alți scriitori — să fi fost construită de el.

⁶ Lucrările de restaurare i-au fost încredințate lui Michelozzo în anul 1450, iar după moartea sa, au fost continuate de Benedetto da Maiano și de Francione, care au folosit însă tot planurile sale.

⁷ Au dispărut în anul 1809

⁸ În 1462.

⁹ În 1436. În vechea mănăstire, transformată astăzi în cazarmă, se află numeroase picturi din secolele XIV și XV.

¹⁰ Lucrările de reparație și construcție au fost începute în 1437 și terminate aproape cu desăvârșire în 1438. Întreg interiorul este împodobit cu frescele lui Beato Angelico (Fra Giovanni da Fiesole) și ale elevilor săi.

¹¹ Mesele s-au pierdut, iar din cărțile împodobite cu frumoase miniaturi de către același Beato Angelico nu se mai află încă acolo decât o parte, celelalte fiind risipite prin alte biblioteci.

¹² Se crede că toate lucrările s-au terminat încă din anul 1443.

¹³ Toate lucrările de la Santa Croce s-au păstrat și există încă. Se pare că au fost terminate în anul 1445.

¹⁴ Există încă, dar puțin schimbat. A fost refăcut de Michelozzo după 1451, când a intrat în stăpânirea lui Cosimo.

¹⁵ Mănăstirea există încă și astăzi. Se crede că Michelozzo a început să lucreze aici în anul 1420.

¹⁶ Un alt palat al Familiei de' Medici, aflat nu departe de Bosco a' Frati și de Cafaggiuolo.

¹⁷ S-a păstrat și, cu toate că de-a lungul veacurilor a suferit unele modificări, amintește încă de planul lui Michelozzo.

¹⁸ Atât palatul de aici cât și biserica și mănăstirea călugărilor Sfântului Girolamo s-au păstrat.

¹⁹ Afirmția aceasta nu poate fi verificată, negăsindu-se aici nici măcar urma vreunei construcții în stil toscan.

²⁰ Nici un document nu confirmă executarea acestor lucrări de către Michelozzo; de altfel, chiar dacă le-ar fi executat, nu mai există nimic din ele.

²¹ În anul 1671, crucifixul a fost mutat în biserica Santa Trinità.

²² Adică Portigiani. A trăit între anii 1408 și 1470. A lucrat împreună cu Donatello, cu Michelozzo Michelozzi și cu Iacopo della Quercia (la Siena). Capela Bunei Vestiri a terminat-o în anul 1448, folosind desenele lui Michelozzo.

²³ Nu există aici nici o lucrare care să-i poată fi atribuită lui Michelozzo.

²⁴ Inexact. A fost îngropat în ziua de 7 octombrie 1472: murise deci în vîrstă de șaptezeci și șase de ani.

²⁵ E vorba de un tablou de mari dimensiuni, pictat de Fra Giovanni da Fiesole și înfățișînd îngroparea lui Cristos. Tabloul se află astăzi în Galeria Academiei de Arte Frumoase din Florența.

După ce a trăit vreme îndelungată pe colinele de la Fiesole, în locul numit Maiano, îndeletnicindu-se cu meseria de cioplitor în piatră, tatăl lui Giuliano da Maiano s-a mutat la Florența, unde și-a deschis un atelier de cioplit piatră, ținând însă în el și tot ceea ce le e de trebuință, de cele mai multe ori, când nici nu se așteaptă, celor care au ceva de construit. Locuia deci în Florența când i s-a născut Giuliano; și părăndu-se, cu vremea, că ar avea o minte ageră, a plănuit să-l facă notar, socotind că cioplitul pietrei — meșteșugul cu care se îndeletnicise el — ar fi și prea obositor și nici nu ar aduce foloase prea mari: lucrurile însă nu s-au petrecut astfel, căci Giuliano, deși a mers o bucată de vreme la școala de gramatică, nu era cu mintea acolo și, prin urmare, nu a învățat nimic; fugind în repetate rînduri de la școală, a arătat în schimb că ar avea o puternică înclinare către sculptură, cu toate că, la început, a purces să învețe tîmplăria și s-a îndeletnicit cu desenul.

A făcut băncile din sacristia bisericii della Nunziata² și numeroase alte lucrări în mănăstirea din Fiesole³ și în biserica San Marco; ajungînd apoi cunoscut, a fost chemat la Pisa⁴, unde a lucrat, în Dom, banca de lîngă altarul cel mare, pe care se așază preotul, diacoul și ajutorul diaconului, în timp ce se cîntă liturghia; pe spătarul băncii a făcut, în intarsie, din șuvițe de lemn, unele colorate, iar altele întunecate, chipurile celor trei profeți, care se văd acolo și astăzi.

Tot Giuliano a lucrat și dulapurile din sacristia bisericii Santa Maria del Fiore ⁵, ale căror podoabe, în intarsie, au fost socotite, pe vremea aceea, o adevărată minune. Și astfel, în timp ce Giuliano continua să se îndeletnicească cu lucrările de marchetărie, cu sculptura și cu arhitectura, a murit Filippo *di ser* Brunellesco ⁶; numit de efori în locul acestuia, Giuliano a înconjurat cu în crustații de marmură albă și neagră ferestruicile de sub cupolă, iar în colțuri a înălțat pilaștrii pe care Baccio d'Agnolo ⁷ a sprijinit apoi arhitrava, friza și cornișa. E adevărat că Giuliano voise să facă și friza, și cornișa, și galeria, într-o manieră cu totul deosebită, cu frontispicii pe fiecare din cele opt fețe ale cupolei; nu și-a putut înfăptui însă planul, deoarece treburile l-au silit să-l amâne de pe o zi pe alta, pînă cînd a murit. Înainte de aceasta, ducîndu-se la Napoli, a lucrat, pentru regele Alfonso, mărețul palat de la Poggio Reale ⁸, cu frumoasele fîntîni și apeducte, care se află în curte. Pentru locuințele gentilomilor și pentru piețele din același oraș a făcut, de asemenea, desenele a numeroase fîntîni, cu frumoase și fermecătoare subiecte.

Tot pentru regele Alfonso a lucrat, de asemenea, cîteva scene în basorelief, așezate în sala cea mare a castelului din Napoli, deasupra unei uși ⁹, de o parte și de alta a acesteia, precum și poarta de marmură a castelului împodobită cu nenumărate figuri căreia i-a dat forma unui arc de triumf și pe care a sculptat, în marmură, scene din viața regelui, precum și cîteva din biruințele acestuia. Tot Giuliano a executat și decorațiile pentru poarta Capovana ¹⁰, sculptînd în ea numeroase și felurite trofee pline de frumusețe, meritînd deci ca regele să-i poarte o mare dragoste și să-l răsplătească din belșug, asigurînd astfel bunăstarea urmașilor săi. Și fiindcă Giuliano îl învățase pe nepotul său, Benedetto ¹¹, meșteșugul marchetăriei, arhitectura și puțină sculptură în marmură, acesta rămăsese în Florența și executa lucrări de marchetărie, care îi aduceau un venit mai mare decît toate celelalte meșteșuguri; în acest timp, Giuliano a fost chemat la Roma ¹² de *messer* Antonio Rosello, aretinul, secretarul papii Paul al II-lea, pentru a intra în slujba acestuia din urmă; ducîndu-se deci la Roma, i s-a încredințat ridicarea, în prima curte a palatului pontifical, a *loggiilor* din

travertin, cu trei rînduri de coloane; cea dintîi, la primul cat al clădirii, unde se află astăzi cancelaria sigiliilor și alte birouri; în cea de-a doua, deasupra primei, stă capul cancelariei dispenselor și beneficiilor, ca și alți prelați; în a treia, și ultima, se află încăperile care dau spre curtea palatului San Pietro.

Tot după desenele sale au fost construite și *loggiile* de marmură din care dă papa binecuvîntarea: aceasta a fost o lucrare de mari proporții, precum se vede încă și astăzi. Ceea ce a uimit lumea a fost însă palatul pe care l-a ridicat pentru același papă, precum și biserica San Marco din Roma, pentru care a folosit o mare cantitate de travertin, scos — după cît se spune — din niște vii vecine cu arcul lui Constantin, vii ce slujeau drept reazem temeliilor Coliseului, în partea care este astăzi dărîmată, poate tocmai fiindcă fusese slăbită rezistența acestei clădiri. De către același papă a mai fost trimis Giuliano și la Loreto¹³, unde a clădit din nou, făcîndu-l mult mai mare, corpul bisericii închinată Madonei din Loreto, pînă atunci mică și sprijinită pe niște pilaștri rustici: nu a ridicat-o însă decît pînă la friza de sub acoperiș, aducîndu-l apoi pe nepotul său Benedetto¹⁴ care, după cum se va spune, a construit ceva mai tîrziu cupola. După aceasta, fiind nevoit să se înapoieze la Napoli, pentru a termina lucrările începute acolo, Giuliano a primit din partea regelui Alfonso comanda unei porți¹⁵, alături de castel, cu peste optzeci de personaje, pe care urma să le lucreze Benedetto în Florența; din pricina morții regelui, lucrarea a rămas însă neterminată și numai cîteva din aceste personaje se mai află încă în biserica della Misericordia din Florența. Înainte de moartea regelui murise însă și Giuliano, tot la Napoli — în vîrstă de șaptezeci de ani¹⁶ — și fusese înmormîntat cu multă cinste, regele punînd să fie îmbrăcați în negru cincizeci de inși, care să-l însoțească pînă la groapă și dînd apoi ordin să i se facă un mormînt de marmură.

¹ Giuliano da Maiano s-a născut în anul 1432, ca fiu al maestrului lemnar și pietrar Leonardo d'Antonio, originar din Maiano, aproape de Fiesole. Giuliano a fost sculptor și arhitect. Ca sculptor în lemn și

ca specialist în intarsii a lucrat pentru Congregația di Santa Maria delle Laudi, în 1455; pentru biserica di Santa Monaca, în 1460. Ca arhitect, în afara celor amintite de Vasari, a mai executat felurite lucrări pentru capela de Pazzi, din biserica Santa Croce (între 1462 și 1474); pentru palatul Quaratesi-Pazzi și pentru vila Pazzi, de la Montughi. În 1462, a terminat palatul dello Strozzi, început de Michelozzo. A executat desenele pentru biserica și capela Santa Fina din San Gimignano. A executat un palat la Recanati, pentru cardinalul Venier, și desenele din 1470 pentru abația Sfințelor Fiora și Lucilla din Arezzo, terminată mai târziu de către Giorgio Vasari. Tot lui îi se datoresc și planurile palatului Spannocchi din Siena. Opera sa arhitectonică este puternic influențată de stilul lui Brunelleschi și Michelozzo.

² S-au pierdut.

³ Lucrările de aici au fost executate între 1461 și 1462. Nu s-a păstrat însă nici una din ele.

⁴ În 1470.

⁵ Sînt încă acolo, lucrate între 1463 și 1465, folosind fie desenele sale, fie pe cele ale lui Maso Finiguerra sau pe ale lui Alesso Baldovinetti.

⁶ În 1446, la moartea acestuia, Giuliano era doar un copil; la conducerea lucrărilor de construcție a Domului nu a fost numit decît în 1477, cu un salariu de o sută cincizeci de lire pe an.

⁷ Vezi « Viața » acestuia.

⁸ Palatul nu mai există. Giuliano s-a dus la Napoli în 1485 și în 1487. Despre activitatea sa în acest oraș nu se știe însă nimic precis.

⁹ Nici lucrarea aceasta și nici poarta în formă de arc de triumf — despre care este vorba mai jos — nu îi aparțin lui Giuliano da Maiano.

¹⁰ Giuliano a făcut numai desenele pentru partea arhitectonică, în 1485. Sculpturile au fost executate, în 1535, de Giovanni Marliano da Nola.

¹¹ Inexact. Era fratele său mai mic, născut în 1442. Pe lespede de pe mormîntul lor de familie scrie: *Juliano et Benedicto Leonardi F. F. (fratribus) De Maiano et suorum MCCCCLXXVIII (Mormîntul fraților Giuliano și Benedetto da Maiano și ai lor — 1478) (În limba latină, în original).*

¹² Nu există nici o dovadă cu privire la venirea lui Giuliano la Roma și de aceea toate afirmațiile lui Vasari în legătură cu felurite edificii construite de Giuliano în acest oraș apar ca neîntemeiate.

¹³ A lucrat aici între 1481 și 1487, atribuindu-i se construirea capelilor și, poate, a tamburului cupolei.

¹⁴ Fratele său, după cum s-a mai spus. Cupola însă a fost ridicată de Giuliano da Sangallo.

¹⁵ Menționată și în testamentul lui Giuliano. Din toate statuile executate pentru ea, nu s-a păstrat decît grupul intitulat *Încoronarea lui Ferdinand de Aragon*, aflat în Muzeul Național din Florența.

¹⁶ A murit la Napoli, în ziua de 17 octombrie 1490, în vîrstă de cincizeci și opt de ani.

GIORGIO VASARI, prefață de ALEXANDRU BALĂCI	5
GIORGIO VASARI CĂTRE ARTIȘTII DESE- NULUI	21
INTRODUCERE LA ÎNTREAGA OPERĂ..	25

INTRODUCERE LA CELE TREI ARTE ALE DESENULUI ADICĂ ARHITECTURA, SCULPTURA ȘI PICTURA

DESPRE ARHITECTURĂ

I. Despre felurile pietre care le sînt de folos arhitecților pentru ornamente, iar sculptorilor pentru statui.....	42
II. Ce însemnează lucrarea unghiulară simplă și lucrarea unghiulară sculptată	57
III. Despre cele cinci ordine arhitectonice — rustic, doric, ionic, corintic și compozit — și despre maniera germană....	58
IV. Despre chipul în care se fac bolțile din mortar, care urmea- ză să fie sculptate; cînd se scoate cintrul și cum se face pasta de stuc	69
V. Cum se fac fîntînile rustice din carbonat de calciu și stalac- tite și cum se prind în stuc scoicile și stalactitele.....	70
VI. Cum se fac pardoselile din mozaic	73
VII. Cum se poate cunoaște o clădire bine proporționată și care anume părți i se potrivesc.....	74

DESPRE SCULPTURĂ

I. Ce este sculptura; cum se fac sculpturile frumoase și cum trebuie să arate ele pentru a putea fi socotite desăvârșite	78
II. Cum se fac modelele de ceară și de pământ, cum se acoperă și cum sînt apoi mărite, la scară, în marmură; cum se cioplesc statuile din gros, cum li se dă forma, cum sînt netezite, șlefuite, lustruite și aduse la desăvîrșire	81
III. Despre baso și semireliefuri; greutatea de a le lucra; cum pot fi aduse la desăvîrșire	85
IV. Cum se fac modelele pentru statuile de bronz — mari și mici — și formele pentru turnare; cum sînt armate cu fier și cum se toarnă metalul; despre cele trei feluri de bronz; cum se cizelează și se șlefuiesc, după turnare; cum se adaugă și se îmbină în același bronz părțile care n-au ieșit bine din turnare. .	88
V. Despre tiparele de oțel cu ajutorul cărora se fac medaliile de bronz sau alte metale; cum se lucrează aceste medalii din metal; despre pietrele orientale și despre camee	92
VI. Cum se fac lucrările în stuc alb, în ce fel se pregătește zidul care trebuie acoperit și cum se duce la capăt întreaga lucrare. .	94
VII. Cum se fac statuile de lemn și din care anume lemn pot fi făcute	95

DESPRE PICTURĂ

I. Ce este desenul; cum se fac picturile bune; cum și după ce le putem cunoaște; și despre găsirea subiectului.	98
II. Despre schițe, desene, cartoane, perspective; în ce scop se fac și la ce le folosesc pictorii	103
III. Despre micșorarea înălțimii figurilor văzute de jos în sus și în plan orizontal	107
IV. Cum trebuie potrivite culorile pentru pictura în ulei, în frescă și în tempera; cum trebuie armonizate cu întreaga operă carnația, veșmintele și toate cîte se pictează, pentru ca figurile să nu pară făcute din bucăți, să aibă relief și forță și să-i dea operei limpezime și strălucire	108
V. Despre pictura pe zid: cum se face și de ce se cheamă lucrare în frescă	111
VI. Despre pictura în tempera — sau în ou — a tablourilor pe lemn ori pe pînză; cum poate fi folosită pe un perete uscat	113
VII. Despre pictura în ulei, pe lemn sau pe pînză	114
VIII. Despre pictura în ulei pe zid uscat.	117

IX. Despre pictura în ulei pe pânză	119
X. Despre pictura în ulei pe piatră și ce pietre sînt bune pentru aceasta	120
XI. Despre pictura pe perete, în clarobscur, cu felurite pămînturi; cum se imită obiectele de bronz; despre scenele pictate cu pămînt și clei, pentru arcuri de triumf și serbări, și care se numesc guașă sau pictură în tempera.....	121
XII. Despre <i>sgraffito</i> -urile de pe fațadele caselor, care nu se tem de apă; de ce ne slujim pentru a le lucra; cum se lucrează groțeștile pe pereți	122
XIII. Cum se lucrează groțeștile pe stuc.....	124
XIV. Cum se aurește cu argilă roșie, cu mordant și în alte chipuri	125
XV. Despre mozaicul din sticlă; cum se cunoaște cel bine făcut și vrednic de laudă	126
XVI. Despre scenele și personajele lucrate prin încrustare în pardoseli, imitînd lucrările în clarobscur.....	129
XVII. Despre mozaicul de lemn, adică despre intarsii; despre lucrările care se fac din bucăți de lemn, vopsite și îmbinate în chip de pictură	132
XVIII. Despre pictarea ferestrelor de sticlă; cum se face legătura cu plumb și fier — pentru a le sprijini — fără a aduce vreo daună figurilor pictate.....	134
XIX. Despre niel; cum a luat naștere din el gravura în aramă; cum se gravează argintul, pentru a putea face smălțuri în relief; cum se cizelează obiectele mari, de metal.....	139
XX. Despre <i>tausia</i> sau despre lucrările de Damasc.....	142
XXI. Gravurile în lemn; cum se fac și cine le-a născocit cel dintîi; și cum, cu ajutorul a trei tipare, se obțin tipăriturile care par desene, și au lumină, clarobscur și umbre.....	143

PARTEA ÎNTÎI A VIEȚILOR

Cimabue — pictor florentin	146
Arnolfo di Lapo — arhitect florentin.....	153
Niccola și Giovanni — sculptori și arhitecți pisani	163
Andrea Tafi — pictor florentin.....	177
Gaddo Gaddi — pictor florentin.....	180
Margaritone — pictor, sculptor și arhitect aretin	183
Giotto — pictor, sculptor și arhitect florentin.....	187
Andrea Pisano — sculptor și arhitect.....	200
Buonamico Buffalmacco — pictor florentin	205
387 Ambruogio Lorenzetti — pictor sienez.....	214

Pietro Cavallini—pictor roman.....	217
Simone și Lippo Memmi—pictori sienezi	220
Taddeo Gaddi—pictor florentin.....	227
Andrea Orcagna—pictor, sculptor și arhitect florentin	234
Agnolo Gaddi—pictor florentin.....	242
Duccio—pictor sienez.....	247
Gherardo Starnina—pictor	249

PARTEA A DOUA A VIEȚILOR

Înainte cuvîntare.....	254
Iacopo della Quercia—sculptor din Siena....	267
Nanni d'Antonio di Banco—sculptor florentin	274
Luca della Robbia—sculptor florentin.....	278
Paolo Uccello—pictor florentin.....	289
Lorenzo Ghiberti—sculptor florentin.....	297
Masolino da Panicale—pictor florentin.....	314
Masaccio—pictor din San Giovanni di Valdarno	317
Filippo Brunelleschi—sculptor și arhitect florentin	323
Donato—sculptor florentin	357
Michelozzo Michelozzi—sculptor și arhitect florentin	373
Giuliano da Maiano—sculptor și arhitect florentin	380

Redactor responsabil: ILEANA ȘOLDEA

Tehnoredactor: NICOLAE MIHĂILESCU

Dat la cules 31.01.1968. Bun de tipar 17.07.1968. Apărut 1968. Tiraj 27.000+150 ex. broșate. Hîrtie tip. înaltă A de 63 g/m². Ft. 24/600×920. Coli ed. 21,78. Coli de tipar 16,16. Comanda 4.163. A. nr. 21.306. C. Z. pentru bibliotecile mari 7. C. Z. pentru bibliotecile mici 7.74/76.

Întreprinderea Poligrafică „Arta Grafică“, Calea Șerban Vodă
133, Republica Socialistă România. Comanda nr. 510.

Biografii. Memorii. Eseuri

viațile pictorilor, sculptorilor și arhitecților

Vasari a devenit nemuritor ca scriitor și nimeni nu-i va nega vreodată acest epitet, aceluia care a scris prima istorie a artelor din lume, după cum proza italiană îl va recunoaște totdeauna ca pe un maestru al său. Nimeni nu va putea studia vreodată această măreață epocă care a însemnat o cotitură în istoria omenirii și care se numește Renaștere, fără a recurge la cel mai însemnat tezaur de informații despre arta ei și pe care îl constituie cartea de biografii a lui Giorgio Vasari.

Cu trăsături sigure, ample și diversificate, care amintesc de un maestru al penelului, Vasari izbutește de data aceasta să traseze în fața noastră vastul tablou al celor două secole care au însemnat culmea artistică a plasticii italiene.

ALEXANDRU BALACI